

Archäologisches institut des Deutschen reichs.

JAHRBUCH

DES

DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND XXXV

1920

MIT DEM BEIBLATT ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

BERLIN UND LEIPZIG 1921

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER

WALTER DE GRUYTER & CO.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

Inhalt.

ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

DIE IONISCHE SÄULE.

Mit Tafel 1—3.

Einleitung.

»Als die Ionier der Diana einen Tempel errichten wollten, wählten sie die Maße der weiblichen Gestalt; gegenüber der kraftvoll männlichen Erscheinung des dorischen Tempels sollte hier ein schlankerer Bau die zarteren Formen weiblicher Bildung verkörpern. Die schneckenförmigen Windungen des Kapitells glichen den gekräuselten Locken des Haupthaares zur Rechten und Linken, die Blüten an der Stirnseite dem Schmuck. Am Stamme deuteten Streifen das faltige Frauengewand an.«

So erklärt Vitruv[1]) die Entstehung der ionischen Säule. Die symbolische Bedeutung, die er mit dieser Erzählung dem Baugliede gibt, entbehrt sichtlich nicht einer gewissen inneren Berechtigung. Noch am Ende des 19. Jh. zögert Heinrich Wölfflin[2]) nicht, das Urteil, daß die ionische Säule den Eindruck einer aufgerichteten Gestalt mit herabfallenden Haaren darbiete[3]), als treffend anzuerkennen. Diese Betrachtungsweise findet in der Einfühlungstheorie ihre wissenschaftliche Bestätigung[4]). Sie ist eine rein ästhetische, die von der Wirkung auf den Beschauenden ausgeht und an der Erscheinung, ja an den Formen der Ausführung und Ausschmückung haftet. Über die Struktur des Gebildes, über seine Entstehung, seinen Beruf vermag sie nichts auszusagen.

---

[1]) De Architectura IV 1, 7.

[2]) Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1886. Dissertation.

[3]) A. a. O. 44. Vgl. auch 39: »Bei alledem kommt es natürlich nur auf das Prinzip an, es liegt durchaus nicht die Absicht vor, menschliche Gesichtszüge nachzuahmen«; und S. 37/38: »Die Architektur nähert sich hier der menschlichen Organisation in sehr bedeutender Weise, so daß sich physiognomische Analogien mit großer Entschiedenheit einstellen.«

[4]) Schon Lotze äußert sich, freilich noch zurückhaltend, in diesem Sinne, wenn er von »verallgemeinerter Erinnerung an die Regsamkeit unseres eigenen Körpers« spricht (Mikrokosmos, 2. Aufl. Leipzig 1869, II, 199). Vgl. auch die bei Wölfflin a. a. O. angeführte Literatur und aus neuerer Zeit: Joh. Volkelt, System der Ästhetik I (München 1905), 212 ff. und III (1914), 167 ff., sowie Theodor Lipps, Ästhetik I (Hamburg-Leipzig 1903), 96 ff., II (1906), 1 ff.

Während Theoretiker und Praktiker der Baukunst zur Zeit der Renaissance und des Klassizismus[1]) sich vorzugsweise mit jenen von Vitruv als Locken gedeuteten Windungen und dem Problem ihrer Nachbildung befaßten, stellten die Archäologen der anthropomorphen Symbolik eine andere gegenüber. Die Voluten, auch von ihnen als das Wesentliche angesehen, führten sie auf Tiervorbilder[2]) zurück, und indem sie ihnen eine kultische Bedeutung beilegten[3]), schien die Entstehung des Kapitells damit begründet zu sein.

Gingen alle diese Erklärungen immer wieder über die Säule als Gebilde hinaus und suchten sie ihr eine Erfüllung jenseits ihrer selbst zu geben, so betrachteten Stieglitz, Kugler und Schnaase[4]) die Formen mehr als Ausdruck von Kraft, Bewegung oder Druck, ohne jedoch andere als ästhetische Gründe für ihre Auffassung geltend zu machen und ohne damit mehr als eine Schilderung des Eindruckes geben zu wollen[5]).

Erst Karl Bötticher brach der Erkenntnis Bahn, daß das Grundwesen aller Bauformen in den statischen Verhältnissen der Architekturglieder beruhe. In dem ersten, 1844 erscheinenden, Bande seiner Tektonik der Hellenen fand der ionische Stil noch keine eingehende Erörterung, aber die Wirkung der Gesamtanschauung konnte nicht ausbleiben.

Guhls Schrift über die ionische Säule[6]) bedeutet die Wende. Er bricht mit der allgemeinen Auffassung, die in den Voluten den Hauptteil des ionischen Ka-

[1]) Siehe die bei E. Guhl, Versuch über das Ionische Kapitäl (Journal für die Baukunst XXI 1845), auf S. 190 genannten Werke. Neuerdings: F. C. Penrose, On the Origin and Construction of the Jonic Volute (Journal of the Royal Institute of British Architects), London 1902, 21 ff.

[2]) Winckelmann, Versuch einer Allegorie. Sämtliche Werke Bd. IX. Donaueschingen 1825. S. 200: »Es hatten auch die Kapitäler Antheil an der Allegorie und in gewisser Maße können die aus Schlangen geformten Voluten ionischer Kapitäler an einigen erhaltenen Werken hier angeführt werden, weil die Spiralwindung dieser Glieder einer Schlange ähnlich ist, oder weil diese zu jenen den ersten Begriff gegeben.«

Stackelberg, Apollotempel zu Bassac, 40, führt aus, daß die »Verzierung der dem Ionischen Kapitäl charakteristischen Voluten . . . . . unzweifelhaft von Widderhörnern herrühren«. Vgl. auch J. G. v. Hahn, Motive der Ionischen Säule. Wien 1862. Er sieht in der Schnecke das Vorbild.

[3]) Stackelberg a. a. O. 41 unter Ablehnung der »gezwungenen Beziehung der Voluten auf Haarlocken«.

[4]) C. L. Stieglitz, Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst I. Leipzig 1834. S. 122: »Bei der Construction des dorischen Capitäls geht Alles aus der Nothwendigkeit hervor, die Naturgesetze in einfacher Bildung aufstellend; bei der jonischen hingegen zeigt sich das Produkt aus der Bewegung der Kraft hervorgegangen, wodurch die Volute entstand.« F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1842, 159: »Statt der rohen unbeweglichen Form des dorischen Abacus wird sodann aber ein Glied angewandt, welches ein reiches glänzendes Leben entwickelt und die Kraft des vom Gebälk niederwirkenden Druckes in kühner geistreicher Entfaltung zeigt.« C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. II. Düsseldorf 1843, 31 und zumal 37: »Das Gesetz elastischer Bewegung«. Vgl. auch Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik II. (10. Bd. 2. Abt. der vollständigen Ausgabe seiner Werke). Berlin 1836, 326: »Die Schneckenwindungen am Polster deuten das Ende der Säule an, die aber noch höher steigen könnte, doch sich in diesem möglichen Weitergehen hier in sich selber krümmt.«

[5]) Erwähnenswert ist auch Rumohrs Erklärung des Stiles »als ein zur Gewohnheit gediehenes Sichfügen in die inneren Forderungen des Stoffes«. (Italien. Forschungen I. Berlin-Stettin 1827, 87).

[6]) A. a. O.

pitells sieht[1]), verwirft jede symbolische Deutung, geht auf »die Grundform, das Kernschema«[2]) zurück und erkennt in dem mit Spiralen geschmückten Gliede den Abakus[3]), der in lebendiger Weise die Belastung veranschaulicht. Die Voluten, »eine gänzlich unsolide, jedes statischen Haltes entbehrende Form«[4]), erklärt er »lediglich als ein Ornament, welches . . . . hier weder durch symbolische, noch durch struktive Motive veranlaßt, sondern ganz einfach und ungezwungen aus der Form der zu ornirenden Fläche hervorgegangen ist«. Wie eine Vorahnung kommender Funde mutet seine, freilich nicht prophetische Behauptung an: »Wäre die Volute durch Malerei dargestellt worden, so wäre Niemand darauf gefallen, in ihrer Spirallinie . . . den eigentlichen Kern des ganzen Kapitäls zu suchen und sie anders, denn als ein bloßes Ornament zu betrachten«[5]).

Diese erste struktive Erklärung des ionischen Volutengliedes entbehrte aber der geschichtlichen Grundlage, denn indem Guhl die ionische Form als die Erfüllung der im Dorismus angedeuteten Forderungen ansieht und sie aus ihm entwickelt[6]), fußt er einzig und allein auf seinen eigenen Vorstellungen und gelangt damit zu unhaltbaren Ergebnissen.

War somit das Wesen des ionischen Volutengebildes als ein tektonisches erkannt worden, so suchte Hittorf[7]) auch das Werden darzulegen. Seine Ableitung aus dem Sattelholz — la pièce de bois transversale[8]) — führt die Entwicklung zum griechischen Kapitell als eine folgerichtige, rein sachliche vor, unbeirrt von fremden Einflüssen oder zufälligen Umständen[9]). Für ihn wie für Guhl sind die Spiralen ein untergeordnetes Etwas, das in keiner Weise über den Ursprung des Gebildes Aufklärung zu geben vermag. Nach Böttichers Auffassung hingegen, die er in der zweiten Auflage seines Werkes[10]) begründet, dienen sie als »stellvertretende Zeichen der (statischen) Idee«[11]), bieten sie die »allegorische Erklärung«[12]) der struktiven Leistung. Auch er nimmt eine Kernform an, die er als Werkform bezeichnet, aber die Kunstform ist für ihn die »unerläßliche Beigabe«, »weil es nicht möglich ist, die verschiedenen Eigenschaften und Leistungen jedes Baugliedes, in gleicher Art wie das körperliche Schema der Werkform, bloß mathematisch aus dem Begriffe zu konstruieren«[13]). Damit erkennt Bötticher der Kunstform — wir dürfen wohl besser sagen der Schmuckform[14]) — wieder eine besondere Bedeutung zu, sie gibt den Schlüssel für das Wesen uns verborgener Organe. An Stelle der anthropomorphen oder der kultischen Symbolik

---

1) A. a. O. 237.
2) Ebenda.
3) A. a. O. 228 ff. Vgl. auch Kuglers oben S. 2 Anm. 4 angeführte Worte.
4) A. a. O. 237.
5) A. a. O. 241.
6) A. a. O. 225 ff.
7) J. Hittorf, Recueil des Monuments de Ségeste et de Sélinonte. Paris 1870.
8) A. a. O. 334.
9) A. a. O. 338.
10) Die Tektonik der Hellenen[2]. Berlin 1874.
11) A. a. O. 32.
12) A. a. O. 31.
13) A. a. O. 35.
14) Vgl. Lipps a. a. O. II, 509. Außerdem Rich. Streiter, Karl Böttichers Tektonik der Hellenen. Hamburg-Leipzig 1896.

tritt bei ihm die statische. Seine Erklärung des ionischen Volutengliedes[1]) aber bleibt auf die Äußerung beschränkt, daß »in der involutirten Fascia die hier bloß einseitige Junktur der Säule mit dem Epistylbalken« verbildlicht sei[2]).

Glaubte Hittorf auf Grund des struktiven Gedankens aus dem damals vorhandenen Material mit Hilfe von Vasenbildern eine lückenlose Entwicklungsreihe bieten zu können[3]), so schienen neue Funde diese einfache Linie zu durchkreuzen und das Bild verworrener zu gestalten. Die äolischen Kapitelle mit mächtigen aufsteigenden Voluten[4]) brachten eine von den ionischen Gebilden seltsam abweichende Form und mußten um so mehr zur Nachprüfung altgewonnener Erkenntnisse anregen, als schon seit geraumer Zeit Stimmen laut geworden waren, die eine orientalische Abstammung des ionischen Kapitells behaupteten[5]).

Dennoch lehnte Otto Puchstein im Winckelmann-Programm von 1887[6]) die Beziehungen des ionischen Kapitells zum ägyptischen Blütenkelch mit der Begründung »allzuweiter Sprünge«[7]) ab, trennte den äolischen Typ von dem ionischen, der als eine Kompositbildung[8]) freilich seine Grundform in altkleinasiatischen, unentwickelten Kapitellen[9]) haben dürfte, ohne darum seine Bedeutung als Sattelholz einzubüßen[10]).

Diese durch eingehende Untersuchungen gewonnenen Ergebnisse glaubt Otto Puchstein zwanzig Jahre später auf Grund genauerer Kenntnis vorgriechischer Kunstformen verwerfen zu müssen. In einer zweiten Arbeit über die ionische Säule[11]) führt er die Entstehung des ionischen Kapitells auf den ägyptischen Blütenkelch zurück und erkennt in den äolischen Säulenbekrönungen die unmittelbaren Vorläufer des ionischen Volutengliedes[12]).

[1]) Unausgesprochen läßt Bötticher, was in diesem besonderen Falle die Kunstform zum Ausdrucke bringt. — Siehe Lipps' Erörterungen »des elastischen Widerstandes« der Spirale (a. a. O. II, 448) und Lichtenberg, Die Ionische Säule, Leipzig-New York 1907, 65ff. Schon Kugler hatte diese Auffassung vertreten: »In elastisch geschwungener Linie senkt sich dasselbe (das Polster mit Voluten) auf den Echinus nieder . . ., aber in einer Weise, daß es sich hier spiralförmig, mit elastischer Federkraft, zusammenzieht, und daß umgekehrt aus dem Auge der Voluten stets neue Kraft in das Ganze hinauszuströmen scheint.« (A. a. O. 159.) Vgl. auch Schnaase a. a. O. 37.

[2]) A. a. O. 41.

[3]) A. a. O. Pl. 81 und 82: »Transformations successives des chapiteaux de bois equarri en chapiteaux à volutes.«

[4]) Vgl. J. T. Clarke, American Journal of Archaeology II 1886, 1ff. u. 136ff. R. Koldewey, Neandria, 51. Winckelmann-Programm. Berlin 1891. Ders., Die antiken Baureste der Insel Lesbos. Berlin 1890. Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris 1882ff. VII Taf. 52.

[5]) Schon Kugler a. a. O. 156 und Schnaase a. a. O. 34 sprachen diese Auffassung aus. Nachdrücklicher sodann Julius Lange, Det ioniske Kapitaels. Abhandlungen der Kgl. Akademie von Kopenhagen. Histor.-phil. Abteilung 1877, 143.

[6]) Das Ionische Kapitell. 47. Winckelmann-Programm. Berlin 1887. (Im folgenden als Puchstein I angeführt.)

[7]) A. a. O. 56.

[8]) A. a. O. 58.

[9]) Ebenda und 52. Vgl. auch Gottfried Semper, Der Stil II, 400: »Gewiß bleibt, daß die mehr oder weniger entwickelte ionische Ordnung . . schon auf assyrischen Reliefs vorkommt.«

[10]) A. a. O. 56.

[11]) Die ionische Säule als klassisches Bauglied orientalischer Herkunft. (Nach einem Vortrag in der Deutschen Orientgesellschaft.) Leipzig 1907. (Hinfort als Puchstein II bezeichnet.)

[12]) Siehe auch die nachdrückliche Erklärung in der Anmerkung zu Abb. 51 auf S. 55 der Puchsteinschen Arbeit.

Mochten aber auch neue Funde ägyptischer und asiatischer Werke eine nochmalige Prüfung der alten Anschauung veranlaßt haben, so hätten sie doch kaum das frühere Urteil völlig umstoßen können, wenn nicht bei der Wiederaufnahme der Untersuchung mit dem anderen Material auch eine andere Betrachtungsweise angewandt worden wäre. Im Winckelmann-Programm widmete Puchstein den Profilen verschiedenartiger ionischer Kapitelle seine besondere Aufmerksamkeit[1]) und erwies damit die Körperform als das Wesenhafte; bei seinen späteren Darlegungen geht er von der äußeren Erscheinung, von der Schmuckform aus, auf deren oft losen Zusammenhang mit der plastischen Gestalt er dereinst wiederholt nachdrücklich hingewiesen hatte[2]).

Es hat den Anschein, als äußere sich in diesem Umschwunge der Einfluß Riegls[3]) und seiner den Semperianern so entgegengesetzten Bevorzugung ornamentaler Fragen[4]); denn vermochten auch nur vereinzelte Gelehrte der neuen Meinung Puchsteins beizupflichten[5]), war auch die alte von Guhl und Hittorf erkannte struktive Bedeutung und Entstehung des Volutengebildes zu überzeugend, um plötzlich vergessen zu werden, hatte auch Puchstein im Winckelmann-Programm diese Grundlagen gefestigt und erweitert[6]), so neigten selbst Anhänger der Sattelholztheorie zu einer Scheidung nach ornamentalen Formen. Die Trennung in vertikale und horizontale Volutenbekrönungen[7]), die Zuweisung der mit aufsteigenden Spiralen bemalten Kapitelle aus Delos und Athen[8]) zum äolischen Typus[9]), ja selbst die Versöhnung der Gegensätze durch das Ableiten der eigentlich ionischen Form aus der äolischen[10]) beruht immerhin auch auf den Umrißlinien des Schmuckmotives und bewertet deren Zeichnung als einen wesenhaften Bestandteil des Kapitellgebildes.

[1]) Vgl. die wiederholten Hinweise anläßlich der Besprechung aller abgebildeten Beispiele bei Puchstein I.

[2]) Z. B. Puchstein I, 7 und 9/10.

[3]) A. Riegl, Stilfragen. Berlin 1893.

[4]) »Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen auch Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: Die Kunstform wäre ein Produkt aus Stoff und Technik.« Riegl a. a. O. VII. Vgl. auch Hans Prinzhorn, Gottfried Sempers Ästhetische Grundanschauungen. Stuttgart 1909.

[5]) So z. B. Felix von Luschan, Entstehung und Herkunft der Ionischen Säule, Berlin 1912. (Der alte Orient XIII Heft 4.) Meurer, Archäol. Jahrb. XXIX 1914, S. — M. v. Grootes Schrift, Die Entstehung des jonischen Kapitells. Straßburg 1905, die schon zuvor eine orientalische Herkunft behauptete, für diese Auffassung aber wenig sachliche Begründung erbrachte und sich zumeist damit begnügte, Puchsteins Darlegungen im Winckelmann-Programm zu bestreiten, mag hier auch erwähnt werden.

[6]) Vgl. auch Kawerau, Archäolog. Jahrb. XXII 1907, 200: »die im 47. Winckelmann-Programm vorgenommene Analyse verschiedener Kapitelltypen, namentlich attischer Herkunft, wird in ihrer Geltung durch die neue Ausführung kaum berührt.«

[7]) Furtwängler, Zur Einführung in die griechische Kunst. Deutsche Rundschau XXXIV 1908, 371/72. Wolters in Springers Handbuch der Kunstgeschichte I[10] (Leipzig 1915), 151 u. 152.

[8]) Vgl. Borrmann, Archäolog. Jahrb. III 1888, 276, Fig. 16; Antike Denkmäler I Taf. 18, 3; Perrot a. a. O. VII Tafel LIII Fig. 1 und 4.

[9]) Furtwängler a. a. O. 37.

[10]) Vgl. Noack, Die Baukunst des Altertums, 36. — Auch Thiersch, der Kaweraus Ansicht beipflichtet, daß in Puchsteins zweiter Schrift »der Einfluß der dekorativen Elemente gegenüber den zugrunde liegenden Bauformen stark überschätzt zu werden scheint« (a. a. O. 200) nimmt auf Grund der aufsteigenden Voluten einiger Stelenkapitelle eine vorübergehende Beeinflussung des ionischen durch den äolischen Typus an (a. a. O. 207).

Die vorliegende Untersuchung geht, gestützt auf die Tatsache, daß die ionische Säule ein körperhaftes Glied des Baukörpers ist, von der Körperform aus und fühlt sich dazu noch besonders veranlaßt durch den auffallenden Widerstreit der abgeflachten Volutengestalt und des gerundeten Schaftes. Der bemerkenswerte Umstand, daß das Volutenmotiv bei einigen Stelenkapitellen nur aufgemalt ist[1]) und diese Verzierung in den Schmuckformen wechselt[2]), läßt es vollends berechtigt, ja geboten erscheinen, Körpergestalt und Ornament nicht als unverbrüchliche Einheit zu betrachten, sondern ihrem jeweiligen Ursprunge im einzelnen nachzuspüren, um dann die Vereinigung und Vermählung beider in den reifen Werken ionischer Kunst klarer und sicherer zu erkennen.

Grundform und Schmuckform des frühgriechischen Volutenkapitells.

In der Weihgabe der Naxier zu Delphi sehen wir heute das älteste uns erhaltene Beispiel einer ionischen Säule[3]). Neben ihr mögen zwei Stelenkapitelle aus Delos und Athen (Taf. I Abb. 1 und 2), deren primitive Art sich schon in der unplastischen, nur aufgemalten Verzierung erweist[4]), die Urelemente frühgriechischer Volutenköpfe auf rundem Schafte vergegenwärtigen. Gleichviel, ob diese Gebilde einer späteren Zeit entstammen, ihr altertümlicher Typ darf als Stellvertreter des alten, uns verlorenen gelten. Denn das Unfertige und Unausgeglichene ihres Gesamtcharakters, dessen Formen in vorgeschrittenen Werken nicht wiederkehren, muß als Überbleibsel früher Bildungen angesehen werden[5]).

Die Stelenkapitelle aus Delos. und Athen (Tafel I Abb. 1 und 2) und die Bekrönung der Naxiersäule (Taf. I Abb. 3) zeigen bei aller Verschiedenheit im einzelnen doch bedeutsame Übereinstimmungen, die den Typus scharf erkennen lassen[6]). Allen drei gemeinsam ist ein längliches, nach zwei Seiten über den Schaft hinausragendes Querglied mit im wesentlichen linearen Verzierungen der

[1]) Perrot a. a. O. VII Tafel LIII Fig. 1 und 2. Puchstein I Abb. 6 und 9. Borrmann a. a. O. Fig. 17.

[2]) Fig. 1 und 4 bei Perrot zeigen aufsteigende Voluten, Fig. 17 bei Borrmann flachgeschwungene, aber unverbundene, die Abbildungen 6 und 9 bei Puchstein I in flachem Bogen vereinte.

[3]) Für die Datierung der Naxiersäule ist die Arbeit Löwys in den Österr. Jahresh. XII 1909 wohl als ausschlaggebend anzusehen. Er erweist aus dem Stile der Sphinx S. 261 ff. Furtwänglers Datierung auf die erste Hälfte des 6. Jh. als die richtige (siehe dessen Meisterwerke 715 und Delphica in der Berliner Philolog. Wochenschrift 1894, 1274), entgegen der Ansicht Homolles' (Bulletin de Corresp. Hellénique XXI 1897, 188) und Perrots (a. a. O. VIII, 394). Aus dem Charakter der tektonischen Formen von Kapitell und Säule gelangt Noack a. a. O. 33 zu gleichem Ergebnisse.

[4]) Vgl. Borrmann a. a. O. 275 ff.; Perrot-Chipiez a. a. O. VII, 630/31; Puchstein II, 41 und vor allem Kawerau im Archäol. Jahrb. XXII 1907, 197 ff., zumal 206.

[5]) Daß es sich nicht um vereinzelte spätere Versuche einer anderen Ausgestaltung handeln kann, wollen die Erörterungen auf S. 23 ff. der vorliegenden Studie dartun.

[6]) Um ein deutliches Bild der Körperformen zu gewinnen, die für unsere Betrachtung zunächst wesentlich sind, wurden die Aufnahmen nach Perrot a. a. O. VII Taf. 53, 1 u. 4 und Taf. 54 gewählt. Sie kommen der von Hittorf (a. a. O. 269 Anm.) angewandten isometrischen Perspektive am nächsten und gewähren damit zuverlässige Aufklärung über die stereometrischen Verhältnisse der Gebilde.

ebenen Stirnseiten und mit abgerundeten Schmalseiten. Dieses Querglied ist durchaus nicht organisch dem runden Schafte verbunden, was bei der Naxiersäule durch den dazwischen weit ausladenden Blattüberfall besonders betont erscheint, aber bei dem delischen Kapitell, zumal in der Untersicht (Tafel I Abb. 1b), am augenfälligsten und überzeugendsten wirkt. Hier ist die technische Verbindung klar erkennbar, eine Formvereinigung aber nicht einmal versucht oder angedeutet. Das Klotzige, fast Ungegliederte des delischen und des athenischen Kapitells verrät noch die blockartige Urgestalt, die sich dem aufgemalten Ornament gegenüber spröde verhält. Die Werkform bleibt das Beherrschende, der Schmuck Zutat. Schließt sich dieser auch auf dem athenischen Blocke mehr zum Muster, zum einheitlichen Bilde zusammen als auf dem delischen Querstücke, so vermählt er sich doch nicht dem Kapitellkörper. Unterhalb des horizontalen Bandes und über der Palmette bleibt die Steinfläche leer. Die Naxiersäule erreicht freilich eine Verschmelzung von Gestalt und Schmuck, das Volutenglied ist in den Formen der Verzierung plastisch ausgemeißelt, dafür liegt es aber als eine so abgesonderte Platte dem blattgekrönten Schaft auf, daß man meint, sie abheben zu können.

Als körperhafte Grundform der frühionischen Säulenköpfe ergibt sich somit ein geradwandiger, nur an den Schmalseiten geschweifter Querblock, der einem runden Stützgliede aufgesetzt ist, als Schmuckform eingerollte Windungen und Palmetten. Ob sich ähnliche Bildungen oder die Formkeime zu jenen wesentlichen Bestandteilen ionischer Kapitelle in den Kunstwerken des Orients finden, soll die folgende Untersuchung zunächst erweisen. Dann erst kann die künstlerische Aufgabe verstanden und ihre Erfüllung auf griechischem Boden betrachtet werden.

ÄGYPTEN.

Pflanzensäulen und gemalte Baldachinstützen.

Wir kennen in der ägyptischen Architektur außer den Papyrus-, Lotus- und Palmsäulen[1]), die im Naturmotiv einheitlich bleiben, obgleich ihre schwanken Stiele oft zu Bündeln zusammengefaßt werden, auch Pflanzenstützen mit gemengten, verschiedenartigen Blüten[2]). Wenn Puchstein das ursprüngliche Vorbild dieser Mischlinge in den zahlreich auf Wandgemälden dargestellten Baldachinträgern und Laubenpfosten zu finden meinte, so lag der Einwand nah, daß sich doch die im Bündelschaft zusammengedrängten Stiele[3]) wesentlich von den Etagentürmen

[1]) Vgl. hierzu Catalogue du Musée de Caire 1911; Borchardt, Die ägypt. Pflanzensäule. Berlin 1897; Petrie, Tell-el-Amarna. London 1894; sodann von älteren Werken: Prisse d'Avennes, Hist. de l'art égyptien. Paris 1879; L. Sybel, Kritik des ägyptischen Ornaments. Marburg 1883, passim.

[2]) Z. B. Puchstein II Abb. 28.

[3]) Die Frage, wie die ägyptische Säule entstanden, ob der Einzelstamm oder das Bündel die frühere Form ist, braucht hier nicht erörtert zu werden. Siehe Borchardt a. a. O.; derselbe, Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde XL 1903; Köster, Zur ägyptischen Pflanzensäule, ib. XXXIX, die weitere Literatur angeben. Ferner Lichtenberg a. a. O. 34.

jener gemalten Baldachinsäulen unterscheiden, deren Übereinanderlagern konstruktiv unverständlich bleibt (Tafel I Abb. 4 und 5). Und in der Tat haben die Gegner der Puchsteinschen Ansicht, das ionische Kapitell leite sich von den »Lilien«-Kelchen ägyptischer Kompositkapitelle her[1]), die technische Möglichkeit jener seltsamen Gebilde bestritten. Für freie Erfindung oder mindestens phantastische Ausschmückung des Malers müsse man diese Blütensträuße halten, keineswegs entsprächen sie Vorbildern aus der Wirklichkeit[2]).

So einleuchtend dieser Einwurf auch ist, so sehr er mit einem gewissen Rechte den Beweis für die reale Existenz jener Darstellungen denen zuschiebt, die eben diese Existenz behaupten, er scheint doch nicht zwingend genug, um die Hypothese vollständig zu entkräften. Denn sollte auch diese Häufung von Gebilden eine phantastische Wucherung sein, so bliebe doch die Möglichkeit offen, daß ein Teil davon und eben jener wichtige »Lilienkelch«[3]) als Säulenbekrönung gedient habe.

Freilich selbst damit wäre noch immer nichts für die Beziehung des ägyptichen Lilienkapitells zur ionischen Volutenbekrönung gewonnen; denn entsprächen auch die gemalten Baldachinsäulen wirklichen Pfosten leichter altägyptischer Bauten so begründete das noch keineswegs einen tektonischen, ja auch nur einen Formzusammenhang jener Lilienkelche mit irgendeinem ionischen Kapitell.

Oder dürfen wir mit Otto Puchstein in der Umgestaltung des Lilienmotives vom Naturalistischen zum rein Künstlerischen, deren Entwicklung sich auf ägyptischen Gemälden und Reliefzeichnungen, im ägyptischen Ornament, in assyrischen und zuletzt in griechischen Mustern stufenweise verfolgen läßt, eine Parallele zu der Umwandlung des ägyptischen Lilienkelches in das ionische Kapitell erblicken?[4])

Dagegen erhebt sich sogleich ein gewichtiges Bedenken: Untrennbar von dem Begriff des ionischen Kapitells ist die längliche Grundrißform des Volutenstückes. Weicht auch der Abakusumriß in vorklassischen Kapitellen bald ein wenig mehr ins Rechteckige, bald mehr ins Quadratische ab, der Volutenkörper behält stets die langgestreckte Gestalt bei.

Alle ägyptischen Säulen, die in Stein erhalten sind, zeigen hingegen, gleich den mykenischen und dorischen, einen im ganzen runden Umriß des Kapitellsaumes[5]). Bringt man aber jene Lilienkapitelle gemalter Baldachinsäulen in irgendeinen näheren Formzusammenhang mit dem ionischen Volutengliede, so wäre doch die stille Voraussetzung geboten, auch die ägyptischen Lilienkelche als abgeflachte Gebilde (mit rechteckigem Querschnitte) aufzufassen[6]).

[1]) Siehe auch Julius Lange a. a. O.

[2]) So urteilt z. B. Lichtenberg a. a. O. 39 und Noack a. a. O. 36.

[3]) Als Lilie bezeichnet Puchstein die Blüte »mit dreiblättrigem Hüllkelch, zwei nach außen überfallenden Blumenblättern und einem Kolben in der Mitte«. Über das Urbild dieser Form ist viel gestritten worden. Meurer nennt es einen Lauch, Luschan und Wurz die Palme, Borchardt mit Puchstein eine Lilie, Dieulafoy die geöffnete Lotusblüte, Thiersch unterscheidet Lilie und Iris.

[4]) Vgl. dazu auch Furtwängler a. a. O. 243; Sybel a. a. O. 7; Riegl a. a. O. S. XIII.

[5]) Die Ausbogungen der Pflanzensäulen, z. B. Puchstein II, Abb. 30 und 31, beeinträchtigen natürlich diesen kreisförmigen Gesamtkontur nicht.

[6]) Dieulafoy, L'art antique de la Perse, III. Paris 1885, betont, die schmale Deckplatte sei für das

Die ägyptische Linearzeichnung und ihr körperhaftes Urbild.

Allerdings erscheinen die Lilienbekrönungen der Baldachinsäulen auf den Malereien wie flachgepreßt, doch jeder Vergleich einer ägyptischen Zeichnung mit perspektivisch aufgenommenen Abbildungen steinerner Säulen macht die ägyptische Darstellung als die möglichst linienhafte Wiedergabe eines körperhaften Gebildes klar, und niemand wird annehmen, daß z. B. auf Abb. 26 bei Puchstein II die Basis ein schmales Brett, der Schaft ein bandartiges zweidimensionales Glied, die Umschnürungen flache, ebene Horizontalstücke und endlich die halberblühte Knospe der Lotusblume ein plattgedrücktes Etwas sei, das im wesentlichen nur zwei — also flächige — Ausdehnungen besitzt.

Was auf der ägyptischen Zeichnung in das spezifisch Linienhafte übertragen ist, entspricht einem in Wahrheit runden Gebilde, dessen Umriß in möglichst klarer Vereinfachung, ohne Überschneidung dargestellt ist.

Daß für die Flächendarstellung eine solche Vereinfachung und Übertragung in die reine Liniensprache dem ägyptischen Auge und seinen künstlerischen Bedürfnissen entsprach, bezeugt das Gesamtmaterial der ägyptischen Reliefs und Zeichnungen.

Das Plastische, ja das Tiefenhafte ist eben mit der Linie nur mittelbar, nur andeutend darzustellen und wird aus der ägyptischen Zeichenkunst verbannt.

Für die Skulptur gelten andere Gesetze. Ihr ist das Körperhafte das spezifisch Gegebene. Um den Körper in deutlichster Form wirken zu lassen, ihn als das Wesentliche zu betonen, wird in möglichst frontaler Einstellung die Symmetrie der Körpermassen gesucht, die Gestalt gebaut. In der Flächendarstellung schweigen die Massen, schweigt das Volumen. Hier spricht die Linie und sie allein. Und so wählt der Ägypter die denkbar einfachste, vor allem die eindeutige, eindringliche Einstellung, um jedes Glied der Erscheinung auf lineare Klarheit zu pressen. Deshalb stellt er das Gesicht scharf ins Profil, das es am faßbarsten gibt, den Rumpf aber in die Vollansicht, weil diese die Schulterlinie freilegt und den Umriß der Arme verfolgen läßt, und breitet die Hände voll aus, um der Linie jedes Fingers ihr Recht zu lassen.

Wie die Papyrusdolden und Lotusblüten wohl in der Säule zu voller körperlicher Rundung ausgeformt wurden, in der Zeichnung aber flach und körperlos erscheinen, ohne die Weite und Fülle ihres Kelches zu verraten, so sind auch die »Lilien«-Darstellungen nach dem Naturvorbilde körperhafter Kelche ins Flächenhafte projiziert (Tafel I Abb. 4 und 5).

Das »Lilien«-Kapitell und die ägyptische Flächenperspektive.

Doch es bedarf gar nicht dieses Analogieschlusses, um für die flachen Lilienkelche ägyptischer Umrißbilder auch ihre körperhafte Rundgestalt in ägyptischen

Volutenkapitell bezeichnend (S. 41), ja es sei aus dem üblichen Lotuskapitell überhaupt erst dadurch entstanden, daß man einen rechteckigen Abakus auflegte (S. 39). Die Deckplatten der gemalten Volutenkapitelle seiner Fig. 20 und 23 haben aber keineswegs eine größere Längenausdehnung, die zu dieser Erklärung berechtigen würde.

Kapitellen als sicher hinzustellen. Wir haben den direkten, unleugbaren Beweis vor Augen![1] Als Beleg diene eine Säule der ägyptischen Spätzeit in Turin[2] (Tafel I Abb. 9), die eine Fülle von durchaus gerundeten Lilienkelchen am Kapitell trägt. Ein Vergleich dieser Blütenbekrönung mit den Zeichnungen ägyptischer Baldachinsäulen ergibt klar, daß der Lilienkelch bei jener Übertragung in die Flächenkunst in genau der gleichen Weise wie auf dem Bilde des Lilien- und Papyrusdickichtes (Abb. 9 bei Puchstein II) ins Profil gerückt ist; statt des gerundeten körperhaften Kelches ward sein klarster, prägnantester Umrißausdruck gesucht mit jener unbarmherzigen Konsequenz und Energie, die den verkürzt erscheinenden, überschnittenen Teilen rechts und links kein Recht zubilligt[3].

Die runde Gestalt des ägyptischen Volutenkelches wird noch durch zwei weitere Beispiele erwiesen: das hölzerne Blütengebilde, von Garstang aufgenommen[4] gehört der Zeit des mittleren Reiches an (Tafel I Abb. 8), aus Theben stammt das Lilienkapitell bei Durm[5]. Dieses besteht aus einem Lilienkelch ähnlicher Art, wie sich rund um die Säule im Turiner Museum (Tafel I Abb. 9) ihrer viele drängen. Mit Recht zeigt die Durmsche Abbildung das Lilienkapitell in anschaulicher Dreidimensionalität. Unser Auge sieht klar ein zur Volute umgerolltes Kelchblatt in der Vollansicht, von zwei weiteren erscheinen die Profile, und das vierte in der Mitte der verdeckten Rückseite ist nun leicht zu ergänzen. Von einem derart plastisch dargestellten Kapitell (Tafel I Abb. 6a) gewinnt man die ägyptische Flachdarstellung nicht einfach durch Fortlassen des die Rundung malenden Schattens. Nicht unsere, dem Naturvorbild getreu folgende, recht eigentlich mathematische Linienzeichnung, sondern die hierarchisch strenge, den Gesetzen der Wirklichkeit entrückte, rein künstlerisch bedingte, extremste Umrißpressung müssen wir erreichen, um es den ägyptischen Zeichnern gleichzutun.

Das Kapitell ist um 45° gedreht zu denken, sodaß die Mitte des unteren Kelchblattes, nicht das obere Volutenblatt, dem Beschauer gegenübersteht, flankiert von zwei aufgerollten Kelchblättern, deren Gestalt zunächst, auf der Schwelle zwischen Voll- und Seitenansicht, in der Umrißlinie etwas unbestimmt erscheint. Rechts und links bleibt ein Stück Kelchblatt am unteren Teile, Kelchrand am oberen übrig. Auch diese Stücke sind Andeutungen, Ansätze von Formen der abgewandten Seite, die in die Vorderansicht hineinragen, und deren Sinn — als überschnittene Anfänge rückwärts gelegener Kelchteile — verständlich, aber nicht spontan dem Auge gegeben ist. Diese Unklarheiten gilt es zu bezwingen, um

[1]) Dies muß entgegen Thiersch' Behauptung (Zeitschrift für Architektur I 1908, 260), daß tragende Liliensäulen in Ägypten nicht vorkommen, durchaus betont werden. Vgl. auch Lichtenberg a. a. O. 39 und Noack a. a. O. 36.

[2]) Meurer, Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze. Dresden 1909, Abb. S. 261.

[3]) Wie läßt sich denn, ohne Verständnis für ägyptische Flächenperspektive, das halbscheibenförmige Gebilde überhaupt erklären, das auf Abb. 59 bei Puchstein zweimal wiederkehrt? (Tafel I Abb. 5). Es ist der geöffnete Papyruskelch, der sich rund um den Bündelschaft legt, in Wahrheit dem Auge stark verkürzt erscheinen müßte, vom ägyptischen Künstler aber flach ausgebreitet wird.

[4]) Burial Customs of Ancient Egypt. London 1907, 141 Fig. 139.

[5]) Durm, Die Baukunst der Griechen3, Abb. 331.

ein Bild zu gewinnen, das freilich die Wirklichkeit vergewaltigt, selbst aber in strenger Gebundenheit den Gesetzen reinlinearer ägyptischer Darstellung unterworfen ist[1]). Meine Zeichnung Taf. I Abb. 6b veranschaulicht die ägyptische Flächenperspektive in ihrer praktischen Anwendung. Leichter noch ist die Übertragung des Garstangschen Kapitells (Taf. I Abb. 8) in den ägyptischen Zeichenstil. Das vordere Kelchblatt, dessen Umrollung die Umrißlinien verkürzt, ist fortzulassen und die Seitenblätter in der Mitte zusammenzuführen.

Diese einfache Klarstellung erweist, daß sich die Körperform ägyptischer Lilienkapitelle bedeutsam von der Gestalt griechischer Volutenglieder unterscheidet. Während sich jene rundplastisch als Blütengebilde ausformen, bleibt der Schmuck der abgeplatteten altertümlichen ionischen Werkstücke Zutat. Das Ziermotiv findet sich freilich in ägyptischen Ornamenten vorgebildet, aber nur in ganz flachen Gegenständen wird es mit silhouettenhafter Wirkung, die den von Puchstein abgebildeten Malereien gleichkommt, dort gestaltet[2]). Irgendein — noch so fernes

[1]) Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß die »Lilienkelche« fast auf jedem Bilde etwas verschieden dargestellt werden, und darum auch unsere Abstraktionszeichnung nicht im einzelnen genau einem bestimmten Originalbilde gleicht. In den Variationen desselben Typus, wie ihn die Abb. 27a, b, c bei Puchstein II zeigen, sehen mit Recht alle Forscher das gleiche Gebilde, das sie freilich so verschieden Südzeichen, Lilie, Lotus, Palmkrone benennen. Vgl. dazu Tafel I: Abb. 7a zeigt eine Reproduktion des steinernen Papyruskapitells, Abb. 7b und 7c ägyptische Flächenzeichnungen desselben. In gleicher Weise bringen die Abb. 6c und 6d »Lilienkelch«-Kapitelle ägyptischer Malereien, denen die Durmsche Kelchbekrönung Abb. 6a in der Hauptform entspricht.

[2]) Vgl. die Emailplättchen, die z. B. E. Wurz, Spirale und Volute. München 1914 in Nr. 81, 82 nach Dieulafoy abbildet. Da ist Zier und Gebilde eins geworden. — Thiersch a. a. O. 263: Dieulafoy, der bei den Verzierungen der Elfenbeine usw. von ihrer Ausführung sagt: »en général faites au trait ou en bas-relief«, bezeichnet damit treffend, wie diese Umrißformen von Körperformen verschieden sind. Ob freilich die Volutenkapitelle dargestellt wurden? Eher ist eine Darstellung des Urbildes anzunehmen (a. a. O. 41).

Schmückend sind auch die Blüten am »Granitpfeiler mit Papyrus und Lilien« vom Annalensaal Thutmosis' III. (Noack a. a. O. Tafel 48c). Sie entwachsen organisch ihren Stielen und sind in keiner Weise tektonisch dienstbar, sondern rein als Ziermotiv dem Baugliede aufgelegt. Vgl. auch Thiersch a. a. O. 260. Meurers Behauptung, das »sogenannte Südzeichen des Vereinigungswappens von Ober- und Unterägypten« sei als »Vorläufer des ionischen Kapitells« anzusehen, stützt sich seltsamerweise auf die Reliefdarstellung jenes Wappens an den Chefrenstatuen im Museum von Kairo (Vgl. Catalogue générale du Musée du Caire Bd. 53, S. 17 und 18, abgebildet auch bei Wurz a. a. O. Nr. 106 und F. W. v. Bissing, Die Kunst der alten Ägypter, Leipzig 1911, Tafel III Fig. 3). Mit dem Volutenkapitell haben die dort an den Thronseiten dargestellten Blüten aber auch nicht einmal eine äußere Ähnlichkeit. Denn gerade jener Kelch, den Meurer als »ein frühestes Beispiel« der »Umgestaltung zu einem tragenden Gliede« anspricht, zeigt unabweisbar eine gerundete Gestalt, die freilich im Relief nicht körperhaft ausgemeißelt werden konnte. Es fällt die große Ähnlichkeit mit Palmkapitellen ägyptischer Säulen auf, und somit verliert die Behauptung, daß die Blüte »hier als ein Kapitell gedacht ist«, an Gewicht. Auf der bei Bissing abgebildeten Thronverzierung ruht der »Abakus« durchaus nicht auf einer Blüte, sondern liegt über dem mittleren Schaft, an den die Blumenstiele der Wappenpflanze geknüpft sind. Daß diese säulenartigen Mittelglieder »die Sitzfläche des Thrones stützen«, kann angesichts der nur flachplastischen Reliefarbeit doch kaum behauptet werden. Es scheint vielmehr, als seien die Pflanzen in symmetrisch dekorativer Weise, eben wappenmäßig, zum Schmucke des Thrones zusammengefügt worden, und als schüfe jener Abakus den vermittelnden Übergang zwischen

— Urbild der frühionischen Volutenkapitelle, deren Körperform das Eigenartige ist, bietet die ägyptische Architektur nirgends. Die flachen Papyruskelchdarstellungen ägyptischer Baldachinstützen geben die ins Flächenhafte übertragene Papyrusdolde, deren Rundgestalt als ägyptisches Säulenkapitell auf den stereometrischen Abbildungen deutlich wird. In den flachen scheibenförmigen Seltsamkeiten jener gemalten Baldachinstütze (Tafel I Abb. 5) bietet sich der überzeugende Beweis für die Art, wie in Ägypten die Linienzeichnung sich ein körperhaftes Gebilde zurechtlegt, wie sie es in ihre Eigenart transponiert; und diese Erkenntnisse führen zu dem Schlusse, daß auch dem ägyptischen Lilienkelchkapitell der Baldachinsäulen ein gerundetes Naturvorbild, ja ein gerundetes Säulenkapitell zugrunde liegt (vgl. Tafel I Abb. 6a, 6b und 8). Damit erscheint die Frage, ob das ionische Volutenkapitell als Körper, als Gestalt auf das ägyptische Lilienkapitell zurückgehen kann, durchaus verneint zu sein. Jene wesenhafteste Eigenschaft des ionischen Volutengliedes, die rechteckige quergelagerte Form, ist in keinem ägyptischen Kapitelle vorgebildet. Daß diese ägyptischen Kapitelle Darstellungen sind, die ionischen aber Eigenbildungen mit rein schmückenden Motiven, geht dabei auch klar hervor, erweist sich aber nicht als ein so schlagendes Argument gegen die Puchsteinsche Ansicht, da eine Umbildung der ursprünglichen orientalischen Naturform zu abstrakter Kunstform, analog der Ornamententwicklung von ägyptischer zu assyrischer, zu griechischer Typik, durchaus denkbar wäre. Unerklärlich aber bleibt bei Puchsteins Auffassung, wie aus dem runden, allseitigen Kapitellkörper ägyptischer Lilienkelche, der einem runden Schaft organisch entwächst, der klotzige, ungehobelte rechteckige Block ionischer Volutenkörper entstehen sollte, der dem Rundstamm der Säule nur äußerlich, nur künstlich verknüpft werden kann.

BABYLONIEN.

Volutenstützen.

Aus dem Gebiete der babylonischen Kunst hat man die Doppelvolutenornamente des Ziegelmosaiks im Thronsaale Nebukadnezars[1]) (Tafel II Abb. 1) als Kapitelle und Säulen angesprochen[2]). Die gleichmäßige, gleichfarbige Umsäumung von Schaft und Krone läßt aber eher eine Darstellung eckiger Pfeiler[3]) vermuten. Jedenfalls verspüren wir nichts von einem Konflikte zwischen Rundglied (Schaft) und Balkenglied (Kapitell), der auf allen ionischen Gebilden sichtbar wird. Und nähme man darum entgegen dem augenfälligen Flacheindruck an, daß der Schaft

der Darstellung des Wappens und dem tektonischen Gebilde, dessen struktiv unwesentliche Fläche sie schmücken. Denn sollten die Pflanzen wirklich als Stützen des Thronsessels dienen, und nicht nur sinnbildlich als solche erscheinen, so würden sie nicht an den Seiten funktionslos aufsteigen und abfallen, sondern das Gewicht des Querlagers auffangen. Wie immer man sie aber auch anschauen mag, ein oblonges Kapitell, ein flacher Blütenkelch ist nicht bei ihnen wahrzunehmen. Vgl. Meurer, Archäol. Jahrb. XXIX 1914, 8.

[1]) Zuerst in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft Nr. 13 abgebildet.

[2]) Puchstein II, 6. Luschan a. a. O. 23. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon (1913), 103, 104.

[3]) So nimmt auch Lichtenberg an, a. a. O. 50. Springer I[10], 63.

rund vorzustellen sei, so läge der Schluß nahe, auch die Volutenkelche im Urbild körperhaft rund zu denken.

Alle Motive des Mosaiks sind ornamental behandelt und gestatten keinen einfachen Rückschluß auf Natur- oder Architekturvorbilder[1]). Wie die Rosetten in strenger Stilisierung und Anordnung alles Naturhafte abgestreift haben, so bietet auch das Volutenmuster, das ein Wandschmuck ist und vielleicht einer Wandgliederung entsprach, keinen Beweis für die tektonische Verwertung ähnlich gestalteter Gebilde als Träger oder Stützen an babylonischen Bauten, denen Säulen etwas Fremdes bedeutete[2]).

Es fehlt zum mindesten ein Zwischenglied, das als Aufläger dienen könnte. Die Palmette, weit über die Volutenbögen hinausragend, ist in dieser Form natürlich jeglichem Gebälk, das wir zu ergänzen hätten, im Wege. Aber selbst, wenn wir sie fortdenken, bleibt die völlig abgerundete obere Kelchform konstruktiv unverwertbar. Statt einer Verteilung des Gebälkdruckes auf einen geeigneten Lastempfänger würde hier ein Zusammenziehen des Gesamtgewichtes auf eigentlich zwei Punkte erreicht werden. Diese beiden höchsten Kelchrandstellen müßten der Schwere erliegen und abbrechen.

Freilich bliebe noch immer die Möglichkeit, als Urbilder dieser ornamental verwerteten Volutenformen freistehende Stelen zu vermuten, die keinerlei Tragdienste zu leisten hatten. Diese Frage mag hier offen bleiben. Im Verlaufe unserer Untersuchung werden wir in Kypros ähnlichen Gebilden begegnen[3]) —, mit der notwendigen Verdichtung in das Stoffliche, wie sie ein tektonischer Gegenstand bedingt, — und gerade dieser Vergleich bestätigt den auffälligen Eindruck, daß die Volutenglieder des Ziegelornamentes, wenn man in ihnen überhaupt die Wiedergabe eines tektonischen Gebildes sehen will, ohne jede Gegensätzlichkeit zur lotrechten Stütze, und mit ihr gleichmäßig umsäumt, einen einheitlichen Körper, einen rechteckigen Pfeiler mit rechteckiger Bekrönung darstellen. Der Widerstreit von Rund und Eckig, der die ionischen Säulen kennzeichnet und dessen Herkunft wir nachspähen, ist selbst bei freiester Ausdeutung dieses Mosaikmusters nicht wahrzunehmen.

Ersichtlich konfliktlos fügen sich auch die Doppelvoluten der Standarte von Assur[4]) an den rechteckigen Stab; sie sind in keiner Weise tektonisch dienstbar, denn ihre Breite wird von dem darüber aufragenden Stangenstücke nicht einmal völlig ausgenutzt, und die Voluten ihrerseits nehmen nicht die ganze Fläche in Anspruch. Wie ein Schmuckmotiv sind sie dem Stabe aufgesetzt. Dessenungeachtet mag eine tiefere symbolische Bedeutung der Volutendarstellung durchaus bestehen, ja sie wird durch einen Vergleich mit dem in vielen Formen über-

[1]) Thiersch a. a. O. 262 erkennt in dem Ornament eine umgewandelte Darstellung von Krone und Kelch der Iris.

[2]) Koldewey a. a. O. 104 spricht von einer Säulenstellung, »wie sie der König und seine Leute wohl im Westen bei seinen Kriegszügen gesehen haben konnten, wie sie aber dem Babylonier der Scholle im ganzen fremdartig erscheinen mußte; denn der kannte für gewöhnlich weder Säulen noch Gebälke«.

[3]) vgl. Koldewey a. a. O.

[4]) Vgl. Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft Nr. 32, 22 und Puchstein II, 5 Abb. 1; Luschan a. a. O. 24 Abb. 22.

einstimmenden Gegenstande, der auf dem Sippara-Relief[1]) vor dem Throne des Sonnengottes steht, vielleicht nahegelegt. Auch dort ist eine runde Scheibe in ein Gestell gefügt, das in Windungen ausschwingt.

Das Kapitell der »Baldachinstütze« auf diesem babylonischen Relief scheint dagegen eine runde Baumkrone darzustellen (Tafel II Abb. 2). Man vergleiche damit nur den Baum auf dem assyrischen Zylinder bei Ward Nr. 707[2]), der durch die befruchtende Handlung des geflügelten Dämon[3]) als Palme gekennzeichnet ist, oder das Baumgebilde auf dem Orthostaten von Saktsche-Gözü (Luschan a. a. O. Abb. 23), das ähnlich eingerollte Formen zeigt und trotz der flächenhaften Wiedergabe als Palme gedeutet werden muß. Die symmetrisch flach ausgebreitete stilisierte Volutenkrone des Sippara-Reliefs mag, analog den eben angeführten Werken, einem runden Naturvorbilde entsprechen, an welches der mit Blattstümpfen besetzte Stamm auch noch ausdrücklich erinnert. Für eine struktive Stütze fehlt die deutliche Eingliederung in den Bau, die Betonung des Zusammenhanges. Vieles weist darauf hin, daß nicht ein Architektur-, sondern ein Naturgebilde dargestellt ist. Andere assyrische Reliefs bilden Zelte mit zum mindesten zwei Stützen ab und das Dach greift entweder in deren Pfostenköpfe ein (vgl. Puchstein II Abb. 35) oder die Zusammenfügung der lastenden und tragenden Glieder wird unterhalb der Stangenbekrönungen sichtbar (Puchstein II Abb. 34 und 35). Dagegen steht der einzige bekrönte Stamm des Sippara-Reliefs frei vor dem Sonnengotte, und damit drängt sich die Frage auf, ob die Palme hier nicht eine rein kultische Bedeutung hat und als Wiedergabe des geheiligten Baumes, der lebenden Pflanze, die keinerlei tektonische Dienste verrichtet, angesehen werden müßte[4]).

Wohin wir auch in Babylonien blicken, nirgends finden wir die Ahnen des ionischen Tragkapitells. Der Ursprung seiner abgeflachten Gestalt und des unorganischen Verknüpfens zweier formfremder Glieder läßt sich aus den Werken babylonischer Architektur nicht erklären.

ASSYRIEN.

Reliefdarstellung.

Auch assyrische Volutenkapitelle sind nur aus Reliefbildern bekannt. Wie sehr bei diesen mit einer, der ägyptischen Flächenkunst ähnlichen Übertragung in die Ebene zu rechnen ist, macht z. B. die Darstellung einer Dattelpalme deutlich, die Puchstein II Fig. 16 abbildet. Ja das Verflachen des Baumkörpers zu einem ebenen Gebilde scheint hier noch strenger durchgeführt als in dem ägyptischen Gegenstücke[5]).

[1]) Siehe Perrot a. a. O. II, 211; Puchstein II, 30; Luschan a. a. O. 32; Lichtenberg a. a. O. 47, Abb. 41. Das Relief wird in das 9. Jahrhundert datiert und geht somit um etwa drei Jahrhunderte dem Nebukadnezarmosaik voran.

[2]) Ward, The Seal Cylinders of Western Asia. Washington 1910.

[3]) Siehe Ed. B. Tylor, The winged figures. In: Proceedings of the Society of Biblical Archaeology XII London 1889/90, 383ff.

[4]) Vgl. auch F. Hommel, Memnon I 1907, 80ff., der in dem Sippara-Relief die Symbolisierung des Paradiesbaumes und der Schlange sieht.

[5]) Luschan a. a. O. 36. Material zu diesen Fragen findet man bei Place, Ninive et l'Assyrie. Paris 1867—70, und Ward a. a. O.

Nach gültiger Ansicht[1]) kannte die assyrische Architektur ursprünglich keine Säulen. Es heißt, daß sie erst mit dem neuassyrischen Reiche auftreten[2]), und nur wenige Beispiele sind auf uns gekommen.

Für die vorliegende Untersuchung besonders merkwürdig ist ein von Voluten eingefaßtes flächiges Gebilde, das wir aus dem Relief von Chorsabad[3]) kennen (Tafel II Abb. 3). Zwar muß man auch hier mit einer halbplastischen Form statt eines erhaltenen Säulenkörpers fürlieb nehmen, aber diese Darstellung unterscheidet sich im Charakter doch wesentlich von allen bisher betrachteten Umrißbildern. Der Säulenschaft ist wirklich gerundet — nur die Frage ob Halb- ob Vollsäule bleibt unentschieden —, steht deutlich auf einer gerundeten Basis auf und endet mit sichtlich gerundeten Wülsten. Darauf lagert ein Doppelvolutenstück, dessen Form viel mehr der darüber befindlichen Deckplatte als dem vollen Schaftkörper ähnelt. Nichts erinnert an einen Blütenkelch, der aus dem Schaft aufwüchse, fremd ist die Volutenplatte dem runden, abgeschlossenen Säulenstamm, der selbst nichts Gewachsenes, kein Naturgebilde ist oder es darstellt. Ja auch die Verzierung des Querstückes hat etwas durchaus Geometrisches, das in seiner unkomplizierten und anspruchslosen Art gewiß nicht als Ergebnis einer letzten Stilisierung der Naturform zur Kunstform anzusprechen ist. Dieser kunstlose Werkcharakter und die in seiner Eigenschaft als Lastempfänger der Gebälkform angepaßte Flachgestalt ist für die Beurteilung dieses Kapitells entscheidend, keineswegs die horizontale Volutenverbindung. Denn horizontal sind z. B. auch die Voluten ägyptischer Baldachinkapitelle bisweilen verbunden, wie Abb. 6c auf Tafel I zeigt[4]). Nur weist das ägyptische Bild deutlich auf einen Kelch hin und läßt als solchen, wie sich ergab, nur eine Rundform denken, keinen flachen Gebälkträger, während das assyrische Volutenstück als ein sich verklammernder Balken, als ein reines Zweckglied erscheint.

Hier also bietet sich zum ersten Mal ein Volutengebilde, das weniger Bekrönung als Widerlager ist, eine flache ebene Werkform auf einem runden Säulenkörper, die auch nicht einmal den Versuch macht, sich aus der Natur ein Schmuckmotiv zu entlehnen und in sein Gewand zu kleiden.

Das Relief von Chorsabad mit seinem Flachkapitell über rundem Schaft scheint demnach der ionischen Säule im Körperbau verwandt; doch bleiben bei der Kleinheit des Bildwerkes die tektonischen und formalen Einzelheiten arg im unklaren[5]).

---

[1]) Puchstein, Archäol. Jahrb. VII 1892, 7: »Aus alledem geht mit vollkommener Sicherheit hervor, daß die Säule der echt assyrischen Palastarchitektur immer gefehlt hat und erst als Bestandteil des hethitischen Chilani an den Tigris gelangt ist«. L. W. King, Journal of Hellenic Studies XXX 1910, 327 ff. G. Rawlinson, The Five Great Monarchies of the Ancient World, I 380, 389.

[2]) Siehe aber den Wappenkolben als heiligen »Pfahl« (pieu sacré) auf der Stele des Gudea, der völlig einer Säulenform gleicht (Monuments Piot XVI Paris 1909, Tafel I Fragm. 3).

[3]) Vgl. auch P. E. Botta, Monuments de Ninive, Vol. II, Paris 1849. Pl. 114.

[4]) Vgl. Julius Lange a. a. O. 123, der, gemäß seiner Theorie, die Beziehungen der Chorsabad-Voluten sowohl nach Ägypten hin als zu den ionischen Kapitellen behauptet.

[5]) Siehe King a. a. O. 333 und 334.

Ersichtlich unterscheidet sich zumal das eingerollte Glied des Chorsabad-Reliefs von den frühgriechischen Volutenkapitellen durch die geringere Länge im Verhältnis zu den Maßen des Säulenschaftes. Es läßt sich nicht als der Unterzugbalken unter dem Dachbalken erklären, sondern ist ein gedoppeltes Vermittlungsstück zwischen diesem abgeschrägten Lastempfänger und der runden Säule. In ähnlicher Weise gaben assyrische Geräte einen vielfach gestuften allmählichen Übergang vom Rund der Stütze zum abgeflachten Oberteil[1]).

Die gleichen Zweifel erweckt auch das Relief von Kujundjik[2]), das King an ein templum in antis gemahnt. Auffallend ist hier, daß die einrahmenden Pilasterbekrönungen aus aufeinanderlagernden Voluten bestehen und sich nicht wesentlich von den Säulenkapitellen unterscheiden; eine sehr bemerkenswerte Tatsache, die mit der Ableitung dieser Formen aus ägyptischen Vorbildern (King) durchaus nicht erklärt wird. Denn nirgends lassen sich in Ägypten abgeplattete Volutenkapitelle nachweisen[3]). In diesem Zusammenhange wird denn auch die Annahme bedeutungsvoll, daß ionische Werkleute, die als Gefangene aus dem cilicischen Feldzuge an den Bauten Sanheribs tätig waren. von Einfluß auf die assyrische Architektur gewesen seien[4]).

Volutenendung am flachen, einem flachen Körper auflagernden Balken zeigt das kleine Relief, das Rawlinson a. a. O. auf S. 389 Fig. III abbildet. Hier kann von einem Anklang an Naturvorbilder, an pflanzliche Formen schlechterdings nicht gesprochen werden. Der vorstehende Türbalken rundet sich an den Enden aus. Freilich fehlt auch jegliche Vergleichsmöglichkeit mit ionischen Volutenbekrönungen und ihrer bedeutsamen Gegensätzlichkeit zu dem runden Stützgliede. Dagegen ähnelt die Art der Verwendung ein wenig den eingerollten Gliedern auf dem Chorsabad-Relief. Rawlinson hält diese für verstümmelte Steinbockhörner und findet seine Annahme in dem Widderkapitell von Nimrud bestätigt[5]). Liegt nicht vielmehr eine gewisse Übereinstimmung dieser Kapitellformen von Nimrud mit dem Oberteil der Basaltstele von Assur (siehe Exkurs I) vor? Und läßt sich die Stütze, die den Steinbock trägt, nicht eher als ein eckiger — freilich nur vierkantiger — Pfeiler auffassen, für den dann wiederum eine flache Bekrönung das Gegebene wäre?

Unsere Ausbeute in Assyrien bleibt gering. Spiralklammern an Geräten der Kleinkunst und an winzig im Relief dargestellten Bauten geben über die tektonischen Fragen keine Auskunft, wenn freilich auch, im Gegensatze zu Ägypten und Babylonien, die rein sachliche Form dieser Volutenspangen ihre Entstehung

[1]) Vgl. z. B. Egle, Praktische Baustile und Bauformenlehre, Stuttgart s. a. Abt. III Taf. 3, 11, von Puchstein schon im Winckelmann-Programm erwähnt.

[2]) Rawlinson a. a. O. 389 Abb. V und King a. a. O. Fig. 2.

[3]) Auf der Abbildung Dieulafoys (a. a. O. Nr. 63) läßt die linke Mittelsäule zwischen Volutenglied und Deckplatte noch einen Querbalken erkennen, der dann allerdings als Sattelholz anzusehen wäre und damit die Volutenbekrönung von der struktiven Aufgabe in gleicher Weise entlastete, wie dies auf dem Chorsabad-Relief geschieht.

[4]) King a. a. O.; derselbe, Cuneiform Texts in the British Museum. Part. XXVI.

[5]) A. a. O. 416 und Fig. III. Zur Widdertheorie vgl. auch Stackelberg a. a. O. 40 und 41.

aus dem Zweck erweist und diese artverschiedene Herkunft äußerlich ähnlicher Bildungen eine beachtenswerte Erkenntnis bietet.

Das hethitische »Säulen«-Relief.

Im Bereiche der hethitischen Kunst hat jenes oft angeführte Felsrelief von Boghazköi, dessen »Säulen« Puchstein schon im Winckelmann-Programm (S. 59 ff.) als ferne Urbilder der ionischen anspricht, eine besondere Bewertung gefunden[1]) (Luschan Abb. 37, nach Perrot IV, Taf. 8). Sind auch Säulen als wesentliche Kennzeichen hethitischer Architektur gesichert, so bietet sich dennoch kein beweiskräftiger Anhaltspunkt für die Behauptung, daß jene volutenbekrönten Gegenstände Baugliedern entsprechen[2]). Vor allem aber bleibt die technische Struktur des hethitischen Gebildes zu unklar, um eine Vorstellung des Aufbaues zu gewähren.

Der völlige Mangel an Artikulation gibt über das Verhältnis vom Kapitell zum Schaft nicht die geringste Aufklärung. Ein Vergleich mit den ähnlichen Darstellungen auf der Bronzeschale von Olympia[3]) führt auch keinen Schritt weiter und dient jedenfalls durchaus nicht als Beleg dafür, daß wir in dem Relief von Boghazköi die Wiedergabe eines dort bestehenden Bauwerkes zu sehen haben. Da uns die Ansatzstelle des »Volutenkapitells« völlig entzogen ist[4]), das »Dach« der geflügelten Sonnenscheibe die Bogen nicht einmal berührt, vermögen wir eine unsere Erkenntnis fördernde Vorstellung nicht zu gewinnen, und die bloße Umrißähnlichkeit der Volutengebilde mit ionischen Säulenkapitellen berechtigt noch keineswegs zu dem Schlusse, in ihnen tektonische Vorbilder zu sehen.

Führt somit schon eine rein struktiv-künstlerische Betrachtung dazu, das seltsame Werk als Erkenntnismaterial bautechnischer Entwicklung abzulehnen, so ist zum Überfluß auf ganz anderem Wege inzwischen des Rätsels Lösung gefunden worden. »Die angeblichen Säulen« erweisen sich, wie Eduard Meyer darlegt, als »Hieroglyphen, die den Königstitel bezeichnen und den Königsnamen zu beiden Seiten symmetrisch einschließen«[5]). Damit darf wohl jegliche

[1]) Siehe auch Koldewey, Neandria 42.

[2]) Zum Problem des »Chilani« vgl. Puchstein, Archäol. Jahrb. VII 1892, 1 ff., hier wird Chilani als Tor mit Säulen definiert. Heinr. Redisch, Der bit hillani und seine Verwendung bei salomonischen Bauten. (Festschrift für Ad. Schwarz, Berlin-Wien 1917): »So muß man wohl annehmen, daß hillani »Säule«, und zwar Holzsäule bedeutet« (S. 4). — Zur Frage nach dem kulturellen Zusammenhange der Hethiter mit den übrigen Orientalen vgl. Fr. Hrozny, Die Lösung des hethitischen Problems (Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft Nr. 56, Dezember 1915, 17 ff.). Eduard Meyer, Die Entzifferung der hethitischen Sprache (ib. 5 ff.), der sie (S. 9) als »Mischsprache« und die Kultur als »durchaus .... bodenständig kleinasiatisch« bezeichnet. Auch der Hinweis auf die enge Verwandtschaft der hethitischen Religion zur kretischen ist bemerkenswert.

[3]) Luschan a. a. O. 38 ff.; Puchstein I Abb. 52 und 59.

[4]) Puchstein I, 59.

[5]) Reich und Kultur der Chetiter, Berlin 1914, 32. Die in Abb. 16, 17, 18, 19, 21 wiedergegebenen Inschriften ähneln der »Aedicula« von Boghazköi ungemein; auf Abb. 22, 23 wie auch 20 wird die Bedeutung des Volutengliedes als Schriftzeichen auch dem Laien klar. Vgl. dazu die Anmerkung Ed. Meyers S. 139 ff. Der Hinweis von Jensen, Hittiter und Armenier, Straßburg 1898, 219, daß die Hieroglyphe für Himmel und zugleich für Gott bei den Assyrern ein Bügel, bald flach, bald rund gewölbt sei, hat wohl auch Wolters (Springer I[10], 79) veranlaßt, die Mög-

Erörterung dieses Felsreliefs im Zusammenhange mit der ionischen Säule als erledigt angesehen werden.

KYPROS UND PHÖNIKIEN.

Volutenstelen.

Bedeutsames bringen die phönikischen, zumal die kyprischen Funde[1]). Dort mischen sich babylonischer, assyrischer, ägyptischer, ja auch mykenischer und altionischer Einschlag[2]), und doch bildet sich eine eigenartige kyprische Pfeilerbekrönung heraus. Da auch hier allein die stereometrische Erscheinung über das Wesen aufzuklären vermag, ist nicht die Flächenabbildung der Vorderseite, sondern eine stereometrische Aufnahme den frühionischen Volutenköpfen von Delos und Athen gegenüberzustellen (Tafel II Abb. 4, 5 und 6; Taf. I Abb. 1 und 2).

Zum ersten Mal fällt die Ähnlichkeit der Kapitellkörper auf. Selbst die Stelen mit reicher entwickeltem Stirnschmuck (vgl. Ohnefalsch-Richter Tafel 58 und 59) haben manches mit den griechischen gemein: die ebene Front und ihre rein in der Fläche gehaltene Verzierung, die leeren Schmalseiten, die Gesamtform des langen, der Deckplatte untergeschobenen Lastempfängers, endlich diese Deckplatte selbst in ihrer Betontheit und maßgebenden (wörtlich: Maße gebenden) Körperhaftigkeit. Noch mehr gleicht freilich die Gestalt des einteiligen Kapitelles von Trapeza (Tafel II Abb. 6) den frühionischen Stelen aus Delos und Athen, ja jene erscheinen als Form fast primitiver, ängstlicher im Blocke verharrend, zaghafter der Volutenrundung folgend als das geschmeidigere kyprische.

Wesentlich wie diese Gemeinsamkeit ist auch ihre ins Auge springende Verschiedenheit: die Verknüpfung von Schaft und Krone. Die griechischen Volutenkapitelle sind Querglieder, deutlichst dem artfremden runden Säulenschaft verzapft (vgl. Perrot VII Taf. 53, 2), die kyprischen Stelenbekrönungen aber erscheinen als eine natürliche Fortsetzung des in schräger Form verjüngt aufsteigenden Ständers[3]).

Wie der flache Körper ohne jegliche Artikulation den Volutenkopf trägt,

---

lichkeit einer dekorativen Verwendung des Schriftzeichens einzuräumen.

[1]) Vgl. Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, Berlin 1893; Murray, Smith, Walters, Excavations in Cyprus, London 1900; Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst, Berlin 1912; ders., Archäol. Jahrb. XXVI 1911, 215 ff.

[2]) Siehe auch D. C. Hogarth, Jonia and the East., Oxford 1909. F. v. Reber, Über die Anfänge des ionischen Baustils. Abh. d. bayr. Akademie. Bd. XXII 1. Abt. Hist. phil. Klasse. München 1901. R. v. Lichtenberg, Beiträge zur ältesten Geschichte von Kypros. Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft, XI 1906. Wilh. v. Landau, Die phönizischen Inschriften. Leipzig 1907. (Der alte Orient VIII Heft 3.) Furtwängler, Zur Einführung in die griechische Kunst. Deutsche Rundschau 1908, 235 ff. (371). Hugo Winckler, Die Euphratländer und das Mittelmeer. Leipzig 1905. (Der alte Orient VII Heft 2.) Fr. W. v. Bissing, Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker. Münchener Festrede 1912.

[3]) Perrot-Chipiez III 114 spricht seltsamerweise diese kyprischen Gebilde als »colonnes« an, wobei er ihre Verwendung »sous forme de pilastre« einräumt.

lehrt die gut erhaltene Stele aus Athienu (Tafel II Abb. 4). Nach ihr lassen sich die im Oberteil ähnlichen Stücke z. B. Abb. 5 ergänzen[1]).

Die geringe Tiefe dieser Kapitelle — im Durchschnitt 19 cm — überzeugt von Dörpfelds und Borrmanns Auffassung, daß sie »möglicherweise nicht zu einer Architektur gehören, sondern Votivdenkmäler für sich bedeuten, die in einem heiligen Bezirke . . . . aufgestellt wurden«[2]). Auf der oberen Fläche der Stelenbekrönungen finden sich keinerlei Spuren, die ein Befestigen von Bildwerken oder eine Einfügung in den Baukörper verraten[3]).

Als das Weihbild selbst, nicht als ein Votivträger, der noch des Aufsatzes bedürfte, gibt sich die Stele von Athienu am überzeugendsten[4]). Brächte sie in dem von aufstrebenden Voluten eingerahmten Oberteile auch nicht die Wiedergabe eines heiligen, von zwei Sphingen umfaßten Baumes (vgl. auch Ohnefalsch-Richter Tafel 26 Fig. 2 und 3), so ließe schon die Ähnlichkeit mit anderen Darstellungen vermuten, daß sie in dem oberen Relief ihr eigenes Bild zeigt, d. h. daß auch sie selbst eine symbolische Verkörperung des heiligen Baumes ist[5]).

Die im heiligen Hain gefundenen Kapitelle von Idalion und die Stelen von Athienu, in denen Dörpfeld und Borrmann keine Architekturglieder sehen, und die sich durch die Schmalheit ihrer Köpfe und die starke Verjüngung ihrer Stützen als ungeeignet zu Trägern oder Ständern erweisen, dürfen wohl ohne Vergewaltigung als Darstellungen des heiligen Baumes und mithin als Ascheren

[1]) Sie ist aus einem Blocke gehauen (vgl. Perrot-Chipiez III 114); ihre Höhe beträgt 1,45 m, ihre Breite und, was noch wesentlicher wäre, ihre Tiefe gibt Ohnefalsch-Richter leider nicht an; doch geht aus der perspektivischen Abbildung bei Perrot III Fig. 198 hervor, daß diese verschwindend gering gegenüber dem Breitenmaße ist. Auch ist es wohl berechtigt, für die Athienustele ungefähr die gleiche Tiefenausdehnung zu vermuten, die nach Untersuchungen Dörpfelds für die Volutenbekrönungen aus Idalion feststehen. Unterscheiden sich doch die geschmückten Oberteile jener Athienustele der Form nach nicht wesentlich von diesen losgelösten Kapitellen, die bei Ohnefalsch-Richter Taf. 58, 1 u. 2 und Taf. 59, 1 abgebildet sind. Sie wurden auf dem östlichen Akropolishügel von Idalion und im Berghain der idalischen Astarte-Aphrodite gefunden, während Taf. 59 Fig. 2 eine Bekrönung wiedergibt, die Dörpfeld und Ohnefalsch-Richter in der Wand eines Hauses des Dorfes Dali vermauert entdeckten. Vgl. Ohnefalsch-Richter a. a. O. 190. — Die Maße betragen für Taf. 58, 1: Breite der unteren Fläche 0,373 m, Dicke 0,185 m (Breitenangabe für die obere Fläche fehlt). Taf. 58, 2: Breite der oberen Fläche 1,164 m, der unteren 0,425 m; Dicke 0,20 m. Taf. 59, 1: Breite der oberen Fläche 1,118 m, der unteren 0,310, Dicke 0,175 m.

[2]) So gibt Ohnefalsch-Richter a. a. O. 193 Dörpfelds und Borrmanns Ansicht wieder.

[3]) Daher kann auch Thierschs Annahme nicht gelten, daß diese Gebilde »als Träger heiliger Symbole oder einzelner Votive in den Höfen cyprischer Heiligtümer« verwandt wurden (a. a. O 264).

[4]) Ohnefalsch-Richter datiert die vollständige Stele Fig. 1 auf »Mitte der ersten Hälfte des 6. Jh.«; das Fragment Fig. 3 rückt er ans »Ende des 7. Jh.«

[5]) Vgl. dazu Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst, Abb. 40, die Gemme bei Ohnefalsch-Richter Taf. 32, 7 und besonders den Tonkrug ebenda Taf. 61, dessen Mittelbild der Stele im Gesamtbau ähnelt. Auch den Idalionkapitellen, die im heiligen Bezirke der Astarte gefunden wurden, entsprachen zahlreiche Darstellungen des heiligen Baumes, wie sie uns aus Kypros bekannt sind und in den Beispielen: Ohnefalsch-Richter Taf. 37, Fig. 10; 114, Fig. 6 u. 8; 117, Fig. 8; 139, Fig. 2; 159, Fig. 5; vor allem aber 162, Fig. 6 u. 7 in mannigfachster Weise deutlich werden.

gedeutet werden (siehe Exkurs II), gleichviel ob wir mit Robertson Smith in diesen das Weihbild für irgendeine Gottheit oder mit den meisten Fachgelehrten das besondere Astarte-Symbol zu erblicken meinen[1]). Die Darstellung auf flachem Gebilde, so überraschend sie zunächst wirkt, erklärt sich aus der Entwicklung der Aschera vom Baum zum Pfahl, zum geschnitzten Pfahl und dann zur steinernen Stele. Auch haben wir es ja durchaus mit einem Sinnbild, nicht mit einer Baumnachbildung zu tun, wie es sich in der Reliefdarstellung der Sphingen und des Kultbaumes deutlich zeigt. Eine stilisierte Formsprache, gleich der auf Tongefäßen, Gemmen, Schalen und Geräten jeder Art, genügte wohl auch hier[2]), um das Bild zu vergegenwärtigen, und die Kyprer durften darauf verzichten, den Stamm darzustellen; in der üppig entfalteten, dekorativ verwerteten Krone[3]) war das Kultbild hinreichend bezeichnet.

So sind wohl auch die Idalionkapitelle (z. B. Tafel II Abb. 5) mit einem untergeschobenen Sockel zu einem ähnlichen Steinwerk zusammengefügt gewesen, wie es jene aus einem Blocke gehauene Athienustele ist. Erscheint doch der Ständer auch bei ihr bedeutungslos. Für die Idalionstücke und für die bei Ohnefalsch-Richter Fig. 159, 160, 161 abgebildeten Bekrönungen eine runde Stütze zu vermuten, liegt angesichts der äußerst schmalen Ansatzfläche der Volutenköpfe[4]) fern.

Wie aber waren diese Votivbilder aufgestellt? Und in welchem Verhältnis stehen ihre vielförmigen Aufsätze, also die eigentlichen Sinnbilder, zu dem vorher erwähnten Trapezakapitell (Tafel II Abb. 6), das nur einen Teil des Gebildes ausmacht?

Dem Hathorkapitell im Louvre dürften wir einige Aufklärung über Ort und Art der Verwertung solcher Ascheren entnehmen (Tafel II Abb. 7). Auf der einen Seite erscheint dort über dem Hathorkopfe »ein von Blätterwerk umranktes Tempelchen, in dessen Eingang eine Gottheit steht«.

Wesentlicher aber sind für unsere Betrachtung die zu beiden Seiten des Tores an die Mauer gelehnten Gebilde, die mit Hathorköpfen gekrönt, die Steinstele, von der sie selbst ein Teil sind, darzustellen scheinen: ein Bild im Bilde. Ob diese den Eingang flankierenden Steinwerke als Glieder oder Stützen der Wand, in sie einbezogen, zu denken sind, bleibt ungewiß. Wahrscheinlicher ist die Annahme, daß jene Torposten frei vor die Tempelmauer traten. Denn das körperhafte Hathorkapitell — jenes gemeißelte Gesamtwerk, das mit der Reliefdarstellung geschmückt und nach unserer Annahme deren Urbild ist, — verrät in seinen beiden

[1]) Freilich wendet sich Lichtenberg, Mitt. Vorderas. Ges. XI 1906, 31 gegen die »Hypothese des phönikischen Astarte-Kultus auf Kypros«.

[2]) Vgl. z. B. die Vasen, Excavations in Cyprus Fig. 14 und Fig. 71, die Poulsen im Archäol. Jahrbuch XXVI 1911, 245 abbildet, mit dem »sehr stilisierten Palmbaum«.

[3]) Siehe auch Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst Abb. 40 u. S. 50 m. Anm. 1; Bissing a. a. O. 79. Thiersch freilich erklärt das Volutenglied als Irisdarstellung (a. a. O. 264). Vgl. ferner unten S. 44, Exkurs III.

[4]) Auch Thiersch ist der Ansicht, daß innerhalb des syrisch-phönikischen Kunstkreises kaum jemals der Versuch gemacht wurde, das »komplizierte Blütenmotiv von dem flächigen Pfeiler auf die Rundstütze zu übertragen« (a. a. O. 266).

ausgearbeiteten Seiten eine gewisse Unabhängigkeit des Standortes. Auch läßt die Tempelabbildung nicht vermuten, daß die Stelen als Wandstützen von irgendeiner tektonischen Bedeutung waren. Andererseits erwiese sich der flache Abschluß der Steinbekrönung wohl als geeignet, die Gebilde unterhalb einer vorspringenden Leiste einzugliedern, wie es auch in der Reliefdarstellung ersichtlich ist.

Da der Gesamtkörper jener Stelen im Grundriß und im oberen Abschluß eine gewisse Ähnlichkeit mit den Ascheren aufweist, ja die unausgeführten Stelenschäfte des Reliefbildes den sich schräg verbreiternden Ascherenpfählen gleichen, — wie der Athienufund zeigt — und fernerhin die Rückseite des Hathorkapitells in ihren Motiven an »die bekannten Darstellungen des heiligen Baumes« erinnert, so ist gewiß die Annahme gestattet, daß auch das kyprische Astartevotiv bisweilen in verwandter Beziehung zu dem Tempelbau gestanden hat[1]). —

Bedeutsam für unsere Betrachtung werden diese Ascheren im Zusammenhange mit zwei weiteren Funden auf Kypros, die aus dem Reiche des Kultischen in das Gebiet des Bautechnischen führen.

Aus den schmalen Zierkapitellen von Athienu und Idalion, deren Sinn im Symbolischen, deren künstlerischer Ausdruck im Dekorativen beschlossen bleibt, die nicht tragfähig sind, mit ihrem schmalen Körper und nicht zum Tragen bestimmt mit dem aufstrebenden, bekrönenden Schmuck ihrer Blüten und Blätter, hat sich der tektonisch brauchbare Teil der unteren Voluten herausgelöst, und ist im Trapezakapitell zum dienstfähigen Gebilde geworden (Tafel II Abb. 6). Bewahrt es auch noch in den Schmuckmotiven viel von seinem Vorbilde, so hat es doch den krönenden Aufbau abgeworfen und damit eine sachliche Form gewonnen. In seiner größeren Tiefenausdehnung und in der wuchtigen Kraft seiner Voluten gibt es sich unverkennbar als Lastempfänger. War es ein Votivträger? Gehört es zu einer Architekturstütze?

Die Pfeiler am Königsgrabe von Tamassos (Tafel II Abb. 8) führen auf diese Vermutung hin. Sie sind auch mit senkrechtem Seitenumriß gegenüber den schrägen Stelenprofilen der zuvor betrachteten Gebilde deutlich als Stützen betont. Hier mag wirklich der erste sichere Beweis für die reale Existenz eines schmalen Volutenkapitells als tragendes Glied vorliegen.

Der kyprische Wandpfeiler.

Der Pfeiler von Tamassos vollzieht die Vereinigung von wandgliederndem Pilaster und schmückender Reliefierung, die der Pfeiler von Karnak (vgl. Noack, Tafel 48a) nicht anstrebte. Pfeilerform und Schmuckform wird ein Körper, und wir sind geneigt, beiden Elementen eine starkwirkende Gestaltungskraft zu-

[1]) Vgl. dazu Perrots Auffassung der Säulen an der kyprischen Tonkapelle von Idalion (Ohnefalsch-Richter Taf. 109, 3; Perrot III Fig. 208) »On incline à y reconnaître l'image réduite d'un temple, peut-être d'un temple d'Astarté. A première vue, les colonnes semblent porter l'auvent qui fait saillié au dessus de la porte; mais, si l'on y regarde de plus près, on reconnaît que le fût se termine par un chapiteau en forme de fleuron, qui ne parait pas fait pour servir de support« (a. a. O. IV 291).

zuerkennen. Der Typ des stützenden Pfeilers war alter architektonischer Besitz die reliefierte Volutenstele als Kultgegenstand in Kypros vertrautes Gut. Wurde aus beiden Eines, streckte sich das schräge Standglied der Aschera (vgl. die Athienustele) zum steilen Stützgliede, und traten die so gestrafften Pfeilerstelen als Weihbild und Pfosten zugleich an das Königsgrab von Tamassos? So müssen schon die einfachen Volutenkapitelle mit deutlicher Deckplatte, wie jenes, von Trapeza (Tafel II Abb. 6), als eine Auslösung der funktionell verwertbaren Unterglieder der Aschera (Tafel II Abb. 4 und 5) zu architektonischem Dienst verstanden werden. Ohnefalsch-Richter, der in ihnen Ascheren sieht, widerlegt diese Annahme darum noch keineswegs, denn er räumt die Möglichkeit wohl ein, daß sie auch als Torträger dienten. Und dem heiligen Baum entspräche es wohl, Wache zu halten am Heiligtum. (Exkurs III.)

Die Entwicklung des Pfeilers aus der Aschera ließe sich somit als eine Versachlichung des Votivgebildes zum Baugebilde oder als eine Ausschmückung des architektonischen Gliedes nach dem Muster des Kultgegenstandes erklären. Wie dem auch sei, die Aschera gibt eine symbolische Darstellung des heiligen Baumes auf dem Flachkörper einer Stele. Diesem Votivbilde ähnelt der Pfeiler, das Tragglied, sich zum mindesten äußerlich an und erreicht eine völlige Einheit[1]) von Werkform und Schmuckform einfacher Art.

Das Trapeza-Kapitell und die Pfeilerbekrönung von Tamassos (Tafel II Abb. 6 und 8) sind Lastempfänger, das wird deutlich an der Auflagefläche der Deckplatte sichtbar, die breit gelagert den Druck aufnimmt und mit elastischem Schwunge trägt. Betrachtet man diese Kapitelle ohne Voreingenommenheit, so ist es unmöglich, in ihnen Zierstücke zu sehen, die, tektonisch lahm, zu nichts dienen könnten. Jenes Dreieck, das vielleicht ein Symbol der Astarte ist, wird von den meisten Archäologen als Hüllblatt erklärt. Weil die Volutenbögen sich nicht zu einer Linie vereinen, sondern spitz, durch jenes Hülldreieck verdeckt, aneinanderstoßen, meint man den vertikalen, »also vegetabilen« Typ vor sich zu haben. Wie wenig bedeutet aber die flachprofilierte Verzierung, deren Linien, ohne daß der Gesamteindruck sich änderte, leicht ein wenig anders geführt werden dürften? Man vergleiche mit diesen alten kyprischen Kapitellen solche der späteren Zeit, unter griechischem Einfluß verwandelt (Tafel II Abb. 9). Der runde torusartige Unterteil läßt das jüngere freilich sogleich als Säulenbekrönung erkennen; in der tektonischen Prägung des eigentlichen Volutengliedes hat sich aber gegenüber der Frühzeit wenig verändert. Als dienende Bauglieder geben sich auch die alten Pfeilerbekrönungen, ja sie scheinen fast noch gebundener, der Rückwand bedürftiger

[1]) Louis P. di Cesnola, A descriptive Atlas of the Cesnola Collection, Berlin 1885, bildet auf Pl. 15 Fig. 1 das Kapitell eines Pfeilers mit Hathorkopf über Doppelvoluten ab; Fig. 2 zeigt auf flacher Tafel von rechteckigem Umriß dagegen die Hathordarstellung nur im Relief, nicht ausgeformt. An diesen Beispielen wird der Unterschied besonders deutlich. Vgl. auch Weege, Archäol. Jahrb. XXXI 1916, 164 Abb. 34. Der etruskische Pfeiler hat ein trapezförmiges ziemlich hohes Kapitell, vom Schaft durch zwei kräftige Wulstringe getrennt, und trägt Voluten und Palmetten als Reliefschmuck, ohne in der Ausmeißelung ihrer Form zu folgen.

als das Säulenkapitell, dessen allseitige Rundung ein enges Anlehnen an den Bau nicht sucht und nicht erfordert.

Die Ähnlichkeit der Volutenkörper kyprischer Pfeiler und altionischer Stelenbekrönungen ist unabweisbar. Freilich sind flache Wandpfeiler mit Volutenkapitell, ähnlich jenem am Königsgrabe von Tamassos, in frühionischer Kunst nirgends nachzuweisen[1]). Vielleicht ist in den späten, unter griechischem Einflusse gestalteten Halbsäulen an den Felsdenkmälern von Maschnaka in Phönikien[2]) noch ein Nachbild alter Pilaster erhalten, deren Verwendung wohl nicht allein auf Phönikien, das Sammel- und Verkehrsland aller Kultur, beschränkt geblieben ist[3]).

Doch das Rätsel jener Verknüpfung heterogener Formen — des Runden mit dem Abgeflachten, des Allseitigen mit dem Zweiseitigen — lösen auch die kyprischen Volutenkapitelle nicht. Es bleibt der bedeutsame Unterschied bestehen, daß die kyprischen Bekrönungen dem rechteckigen Schaft als natürliche Aufsätze entsprechen, aus einem Block mit dem kantigen Pfeiler diesem entwachsen zu sein scheinen, während bei den altionischen Kapitellen deutlich eine Einrenkung, eine Verschienung, also eine künstlich technische Zusammenfügung der in der Körperform scharf kontrastierenden Teile nötig wird.

Und dieser Gegensatz zwischen dem flächenhaft begrenzten oblongen Volutenstück und dem runden Säulenschaft ist auch bei dem eigentlich ionischen Kapitell[4]) so fest und unverrückt geblieben, daß darin eine Grundeigenschaft gesehen werden muß, aus der sich am besten die Erklärung seiner Herkunft ergeben dürfte.

GRIECHENLAND.

Die Werkform der frühionischen Kapitelle.

Die altertümlichen Volutenkapitelle von Delos und der Akropolis zu Athen (Taf. I Abb. 1a und 2) dienten als Bekrönung der Weihgeschenkträger. Ihre Körpermasse erscheint im Vergleiche mit den kyprischen Kapitellen noch ungegliederter, noch blockmäßiger als zuvor. An dem delischen Stücke münden die Seitenflächen unentwegt geradwandig in die Deckplatte ein, ohne den geschwungenen Lauf zu wagen; am athenischen verharrt der Volutenkörper noch in seiner geschlossenen Masse und rundet sich nicht am unteren Bogen mit den Formen des

1) In Apulien ist die gewöhnliche Form des ionischen Kapitells mehr den kleinasiatischen Felsgräbern verwandt. Vgl. Watzinger, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, Darmstadt 1899, 8; H. Koch, Röm. Mitt. XXII 1907, 406 Abb. 21; Bruno Schröder, Athen. Mitt. XXIX 1904, 21 und Abb. 3 und 4. Über die phrygischen Felsendenkmäler und ihre Spiralkapitelle siehe unten S. 39 Anm. 1.

2) F. v. Reber, Über die Anfänge des ionischen Baustiles. Abh. der histor. Klasse der Kgl. bayr. Akademie XXII 1. Abt., München 1901, 105 und Fig. 3.

3) Vgl. auch das Volutenkapitell »an Altcypern erinnernd«, »sicher verschleppt«: Thiersch, Arch. Anz. 1908, 307 mit Fig. 23.

4) Das Beispiel eines modernen persischen Bauernhauses — die Abbildung ging nach Dieulafoys Aufnahme in alle Handbücher über und findet sich z. B. Springer I[10] Nr. 219 — macht die Konstruktion solcher »gesattelter« Säulen im Holzbau anschaulich. (Siehe für das Folgende vor allem Hittorf a. a. O. Tafel 82.) Eine dem Steinschnitt nicht eigene Ausarbeitung der unteren Einsatzfläche des delischen Kapitells scheint noch seine Abstammung aus dem Holzbau zu verraten.

Ornamentes aus. So erweisen sich diese Querlager deutlich als Werkform, und in der technisch sicheren, wenn auch künstlerisch unbefriedigenden, Verbindung mit dem Schafte scheinen sie eine langgeübte Verwendung vorauszusetzen[1]).

Läßt schon das ablehnende Verhalten des ungegliederten Blockes die Herrschaft der Werkform klar erkennen, so widerlegt doch am überzeugendsten die Gestalt des Sattels selbst und ihre anorganische Beziehungslosigkeit zum Schafte jede Deutung als Blütenkelch. Statt des runden Aufblühens aus dem runden Säulenstamm, wie es der pflanzlichen Form entspricht, und in ägyptischen Architekturgliedern nachgebildet wird, statt des natürlichen organischen Ansatzes herrscht hier eine Fremdheit zwischen Kopf und Rumpf, die in der rein technischen Verknüpfung des Einzapfens nur noch mehr hervorgehoben wird (Tafel I Abb. 1b). Warum diese naturwidrige Bildung, wenn dem Künstler ein Blütenkapitell vorschwebte? Warum dann vor allem dieser Formgegensatz des runden Schaftes und des hart abgeflachten Krongliedes?

Wenn der ägyptische Künstler die Säulenbekrönung als Blütenkelch meißelt, so tut er dies in formbildender Absicht; er gibt dem ganzen Baugliede die Gestalt des pflanzlichen Motives und schafft im Ebenbilde des Naturgewächses ein seinem Zwecke dienendes Werk. Die Masse unterwirft sich der bildnerischen Form, der Körper rundet sich nach dem Muster des Blütenkelches, dessen plastische Darstellung er — trotz aller Stilisierung — ist. Bei den altertümlichen ionischen Kapitellen hingegen ist es deutlich, daß eine geläufige Werkform vorhanden war, daß eine gegebene Gestalt nur, um ihres gefälligeren Ansehens wegen, mit einem Schmuckmotiv bemalt wurde. Hier ist das pflanzliche Muster nicht formend, nicht bildend[2]), sondern dem Kapitellkörper dienstbar, ein untergeordnetes Etwas.

Die ägyptische Säule, deren Stamm als Pflanzenstengel eine Blütenkrone trägt, läßt diesen runden Kelch organisch dem runden Schaft entwachsen[3]). Da wird die Säule als ein Wesen, als Einheit empfunden, da ist sie als Ganzes gebildet und gestaltet, ein Körper, dessen Glieder miteinander im Einklange stehen. Setzt man dagegen einem runden Stamm ein längliches Querstück auf, so widerlegt diese Zusammenfügung durch sich selbst jede Vermutung ihres einheitlichen Entstehens, so geben sich die Teile nicht als Glieder eines Organismus, sondern als selbständige, verschiedenartige Gebilde, die zu Dienst und Leistung verbunden wurden —: Stütze und Sattelholz, Ständer und Lastempfänger.

In den kyprischen Stelen ist die runde Form des Naturvorbildes auf die Fläche projiziert. Doch wird damit eine Reliefdarstellung gegeben, die bei aller ornamentalen Stilisierung und dekorativen Wucherung in einheitlicher Weise einen runden Körper auf die Ebene überträgt. Kein Gegensatz, kein Widerstreben

[1]) Von frühionischen Pfeilerkapitellen sei auf die von Fiechter (Archäol. Jahrb. XXXIII 1918, 211, 217, 218) wieder angeführten Stücke aus Slavochori (Fiechter, Abb. 54, 55, 56, 69, 70) hingewiesen. Vgl. dazu Bruno Schröder, a. a. O. 37 und 33 Abb. 4.

[2]) Es sei wiederum betont, daß der Kapitellkörper nicht einmal den Linien der Voluten folgt und entspricht.

[3]) Auch die kretisch-mykenischen Säulen geben einen organischen Übergang vom runden Stamm zum runden Wulst.

trennt die Teile voneinander, und in den Formen des Reliefumrisses ist auch die Gestalt der Stele selbst beschlossen.

Die ionischen Stelenkapitelle in ihrer unfügsamen Masse dulden die Voluten nur als Verzierung. An der Stirnseite des Blockes tauchen sie, zumal an dem delischen Stücke, wie aus dem Ungefähr auf. Eine organische Fortbildung des ägyptischen Kapitells im Sinne der Klarheit und Zweckdienlichkeit ist hier völlig ausgeschlossen, da nichts Organisches zugrunde liegt, sondern eine Werkform in durchaus unorganischer Weise mit einem Ornamente bekleidet ist. Die nackte Körperform des Blockes blickt durch das nur dürftig bedeckende Gewand und verrät damit deutlich den Ursprung ihres Wesens aus dem Reiche der Konstruktion. Dieses Übergewicht tektonischen Charakters bewahren die griechischen Kapitelle bei allen Wandlungen und Entwicklungen, ob es sich auch in späteren Bildungen weniger schroff äußert und seine bestimmende Macht nur in der verfeinerten Beherrschung der Schmuckformen sichtbar wird. Nicht leicht, nicht mühelos gelang die Unterwerfung und Einordnung selbständiger Motive.

Körper und Kleid.

Wie lose der innere Zusammenhang von Verzierung und Gestalt[1]) am selben Kapitell sein kann, zeigt auch das Beispiel einer Stelenkrönung rechteckiger Form aus der Erythraia.[2]) Der trapezförmige Block ist mit einem Blütenband und darüber mit großen Voluten und Palmetten in Flachrelief geschmückt. Schon Zahl und Zusammenstellung der Motive läßt hier jegliche Deutung auf Naturform sinnlos erscheinen. Der rein ornamentale Charakter ist augenfällig. Verzierung und Verziertes stehen in keinerlei organischer Verbindung, die Körperform bequemt sich in nichts den Linien der Schmuckform an, sie bietet ihr nur ein Feld und läßt sich den Zierrat auf der Vorderfläche gefallen; an den übrigen drei Seiten bleibt der Block nackt und leer. Und ein erhabener Rand, der an der linken Kante noch gut erhalten ist, rahmt die Reliefplatte in sehr bestimmter Weise abgrenzend ein.

Das Schmuckmotiv gleicht durchaus dem des Akropoliskapitells (Tafel I Abb. 2). Der athenische Steinblock verhält sich freilich schon weit gestaltungskräftiger. Er überläßt der Verzierung seine Fläche nicht mehr zur freien Verfügung und bestimmt selbst Größe und Einheit des Ornamentes. — Das Überwiegen der tektonischen Gestalt jener altertümlichen Stelenkapitelle tritt aber besonders stark in Erscheinung im Vergleich mit ausgemeißelten Voluten- und Palmettenbildungen, wie sie sich in Antefixen und Akroterien[3]) finden. Ja, selbst schwere Steinmassen formen sich in diesem Muster aus[4]). In den milesischen Eckakroterien[5]) ist Material und Schmuck ein Leib geworden. Die Konsolen des

[1]) Schon im Winckelmann-Programm (S. 7) bemerkt Puchstein: »daß das lesbische Profil des Abakus ebenso wie das Kymation mit dem sogenannten Eierstabschema bemalt ist, zeigt, wie lose ursprünglich ein bestimmtes Ornament mit den einzelnen plastischen Zierformen zusammenhing«.

[2]) Österr. Jahreshefte XV 1912, Beibl. 65 (Keil)

[3]) Vgl. z. B. Furtwängler, Aegina Taf. 48, 49, 51.

[4]) Auch das Relief des Läufers im Nationalmuseum zu Athen aus dem 6. Jh. hat z. B. eine Voluten- und Palmettenbekrönung.

[5]) Wiegand, Milet I Heft IV (1915) Taf. V, 2, XIX, XX, XXIII, XXV.

knidischen Schatzhauses zu Delphi schwingen sich als Volutengebilde, in deren freie Winkel sich der plastische Palmettenkörper schmiegt. Werkform und Schmuckform ist unlöslich eins.

Die freie Bekrönung des Eckakroters konnte in der Zierform aufgehen; den Konsolen des knidischen Schatzhauses bot sich das Schmuckmotiv wie ein Gewand dar, das ihnen auf den Leib geschnitten ist; für den als Funktion gebundenen Steinsattel bleibt die Vereinigung von Zweck und Form eine viel schwierigere Aufgabe.

Das äolische Kapitell.

Freilich das äolische Kapitell[1]) bringt sie zuwege. Mit Recht betont schon Puchstein im Winckelmann-Programm (S. 56), »daß die Spiralen des ionischen Kapitells ein rein lineares Ornament, jene (von Neandria, vergl. Tafel III Abb. 1) eine vegetabilische, nur linear ausgebildete Form, nämlich das aufgerollte Kelchblatt darstellen«. Es gelang eine seltsame Vereinigung von Naturform und Funktion. Die Voluten des Neandriakapitells sind tragend geworden, nicht wie die Blütenkelche ägyptischer Säulen zum Schein, sondern in deutlichster Sichtbarkeit als Lastempfänger wirksam. Selbst die zarte Palmette breitet sich stützend aus, und ihr horizontaler Abschluß nimmt auch den letzten Zweifel an ihrer Dienstbarkeit[2]).

Betrachten wir den Volutenkelch von Neandria als Gestalt, so fällt es schwer, in ihm die Werkform zu erkennen, so bestimmt gebärdet er sich als plastisches Naturgewächs. Er ist nicht mehr Dekoration des Sattelholzes, sondern dieses wird selbst zum Schmuckgebilde. Ein so restloses Aufgehen des tragenden Architekturgliedes in plastische Form läßt einer weiteren Ausgestaltung und Vervollkommnung dieses ihm eigentümlichen Wesens nicht Raum.

Doch das äolische Kapitell hat noch ein anderes vegetabilisch gestaltetes Glied, das auffällt und ihm das Aussehen eines Kompositgebildes gibt: jenen doppelten Blattkranz unterhalb des Kelches. Ein Blattkranz fehlt den altertümlichen Voluten-Rundstelen von Delos und Athen völlig, ist anderen nur aufgemalt (vgl. das Poroskapitell der Akropolis Tafel III Abb. 2 und die Weihestele des Alkimachos bei Puchstein I, 6); für das klassisch-ionische Kapitell, freilich in sublimierter Form, ist er jedoch charakteristisch und schon der Naxiersäule[3]) eigen (Tafel I Abb. 3 u. Tafel III Abb. 3, ferner Noack Tafel 46b und 47a). Ja an der Naxiersäule erscheint dieser runde Blattüberfall fast als das Wesentliche. Ihm räumt das Volutenstück willig seinen Platz ein, weicht ihm aus, geht ihm, wo es seinen freien Umlauf stören könnte, aus dem Wege und gibt sich selbst in seiner schmalen brettartigen Form mehr als Unterlage des Weihgeschenkes, die Bekrönung des runden Schaftes jenem Blattkranz überlassend.

---

[1]) S. oben S. 4 Anm. 4.

[2]) Furtwänglers Zurückführen der äolischen Bildung »auf die volutenartig stilisierten Blütenblätter einer Lilienform, die schon in Ägypten für Kapitelle verwendet ..... wurde« (a. a. O. 371), läßt sich nur mit großer Einschränkung aufrechterhalten. Die Rundgestalt ägyptischer Volutenkelche und die abgeflachte der äolischen Träger unterscheiden sich bedeutsam voneinander.

[3]) Vgl. Th. Homolle, Fouilles de Delphes, Paris 1904, IV. Taf. 5 u. 6, Noack a. a. O. Taf. 46b, 47a und Springer I[10], 176.

Äolisches und ionisches Kapitell.

Kann diese seltsam gegensätzliche Verbindung von Blattüberfall und Volutenglied[1]), um deren harmonisches Vereinen das ionische Kapitell in seiner späteren Gestaltung mit aller künstlerischen Kraft ringt, als eine Entwicklung aus dem äolischen angesehen werden? Erwächst »das Bemühen diese so verschiedenen Elemente zu einen«[2]) aus den noch unaufgelösten Dissonanzen des äolischen Typus[3])?

Wohl weiß auch die äolische Rundstütze dieselben Gegensätze zu verknüpfen, die in der altionischen Säule nach harmonischer Lösung verlangen; dennoch bleibt ein wesenhafter Unterschied bestehen: Im Kapitell von Neandria wird die oblonge Form des Sattelholzes noch innerhalb des Volutengliedes selbst zur Rundung geführt[4]). Bei den altionischen Kapitellen stoßen die Teile, stößt Rund und Eckig hart aneinander (vergl. Tafel I, Abb. 1 und 2). Neandria (Tafel III Abb. 1) findet einen unmerklichen verschleiernden Übergang, hebt die Kontrastwirkung auf, die in den frühionischen Werken so aufs äußerste gesteigert erscheint. In Äolien fehlen jene schreienden Dissonanzen, weil man sie geflissentlich vermied, sie geschickt zu mildern wußte. Dort konnte darum kein Verlangen nach neuer Lösung entstehen, dort konnte keine Anregung dazu geboten werden.

Ob uns, mit griechisch geschulten Augen, die äolische Gestaltung ganz befriedigt, ob wir in jenem Übergleiten, in jenem Vermeiden des Konfliktes eine armseligere Leistung[5]) sehen als in der aus dem Streit der Formen mit höchster Gestaltungskraft gewonnenen Harmonie klassisch ionischer Werke, ob wir für ein tektonisches Glied die abstrakte Kunstform des rein ionischen jener darstellenden äolischen Naturform vorziehen, das vermag nimmermehr eine kausale Notwendigkeit, ja auch nur Wahrscheinlichkeit für die genetische Entwicklung des einen aus dem anderen zu begründen. Mag die äolische Form immerhin die niedrigere sein, aus ihr konnte die ionische nicht erwachsen, denn ihr fehlen die Keime, die nach Reife verlangen. In plastischer Gestaltung eint sie Sein und Schein, Dienst und Spiel, in plastischer Geschmeidigkeit hebt sie in sich die Gegensätze der Körperform auf. Sie trägt das Gebälk, aber in der Maske der nur zum Blühen geborenen Pflanze, und mit leichter Wendung gleitet sie spielend vom schmalen Rechteck hinab zum Rund. Da bleibt nichts ungelöst.

Das altionische Volutenglied betont seine technische Bedeutung, seinen

---

1) Siehe auch Noack im Archäolog. Jahrb. XI 1896, zumal 239, 240.

2) Noack, Baukunst 36.

3) Puchstein II, 41 ff. nimmt eine solche Weiterbildung an.

4) Auch hier können Abbildungen nur, wenn sie stereometrisch klare Aufnahmen wiedergeben, das rechte Verständnis der Gebilde erschließen. Vgl. auch Kawerau a. a. O. 201. — Beachtenswert ist das schon von Clark, Amer. Journ. of. Arch. II 1886, 4 bemerkte Abweichen des Kapitellquerschnittes (an der Ansatzstelle) von der reinen Kreisform. Der Seitendurchmesser ist um 0,01 m breiter als der von vorn nach rückwärts gemessene. Die Überführung des Rechteckes in den Kreis — des Rechtkantes in den Zylinder — erfolgt also so allmählich, daß innerhalb des Volutengliedes noch eine elliptische, wenn auch geringfügige Abflachung übrig bleibt.

5) Dagegen Thiersch a. a. O. 261.

Beruf als Sattel. Nur auf der Oberfläche läßt es sich eine farbig aufgemalte oder leicht eingeritzte, oder erhabene Liniendekoration gefallen. Hart legt es sich auf den runden Schaft, nur der Pflicht lebend, eckig und unbiegsam. (Vgl. Tafel III Abb. 2 und die Alkimachosstele bei Puchstein I, 6.) Und weit wölbt sich der Torus oder die Blattwelle am Schafthals vor, dessen allseitige Rundform noch ausladend verstärkend. Hier lagen Aufgaben, die nach Lösung verlangten, ungebärdige, eigenwillige Kräfte, die es zu bilden und zu sänftigen galt. Dort in Äolien scheint alles erfüllt, alles in sich befriedet, ein Letztes, Gesättigtes.

Gelingt es aber der äolischen Säule, unser Auge über den Widerstreit ihrer Formen durch die leichte — man ist versucht zu sagen: elegante — Verschleifung hinwegzutäuschen, so verrät sich dem schärferen Auge doch das Vorhandensein dieses Konfliktes[1]). Selbst die geschmeidigen Bildner Äoliens wußten ihm nicht zu entrinnen und konnten nur bedacht sein, seine Härte zu mildern, seine Erscheinung zu verhüllen. Der Gegensatz des flächigen länglichen Oberteiles und des runden Stützgliedes lag auch hier zugrunde und beweist, daß beide Elemente gegebene Größen waren, mit denen der äolische Baumeister zu rechnen hatte. Ein oblonges Querstück unter dem Deckbalken läßt sich aber nur als struktives Gebilde deuten, als »Sattelholz«, das die Last trägt. Und ein runder Schaft muß in Äolien schon zuvor verwandt und auch am Bau von Neandria als die gemäße Stütze empfunden worden sein, sonst wäre man der Schwierigkeit jenes Zwiespaltes aus dem Wege gegangen und hätte dem flächigen Oberteil einen eckigen Pfeiler untergeschoben. Beide Glieder waren darum als tektonische Formen der äolischen Kunst vertraut und eigen, ehe ihre gewandte Verbindung an der Säule von Neandria gelang. Allüberall trugen Säulen den ihnen gemäßen allseitig gerundeten Kopf. Sollte nun die Bekrönung von Neandria eine Blütenform darstellen, ähnlich jenen ägyptischen Lilien- und Palmkapitellen, so hätte man diese doch nicht erst mühselig ins Flächenhafte umgebildet, sondern zumindest den Blumenkelch in seiner runden unverstümmelten Gestalt unterhalb des Sattelholzes an der Stelle organisch aufsteigen lassen, an der sich nun Blattkranz und Knauf befinden. Das äolische Kapitell aber kleidet sich nur in das Blütengewand; Volute und Palmette sind ihm nur die Maske, unter der es seine sachliche Notwendigkeit, seinen nüchternen Zweck verbirgt.

Die Gestalt des äolischen Volutengebildes läßt sich daher nicht aus orientalischen Liliensäulenkapitellen ableiten[2]), so wenig wie die Körperform des ionischen Volutengliedes auf orientalische Blütenbekrönungen zurückgeführt werden konnte. »Es sind das (das äolische und das ionische Kapitell) zwei an demselben Stamm grünende Zweige« [3]) und aus gleicher Wurzel erwachsend, tragen sie die deutlichen Zeichen ihrer Abstammung in dem länglichen Sattel mit Voluten und

[1]) Darum trifft auch Bissings Bemerkung: »Der Typus des kyprischen Kapitells verbreitete sich .... nach Syrien und fand auch in Lesbos und Kleinasien Eingang« (a. a. O. 47), kaum das Rechte, denn das kyprische bleibt ganz in der flächigen Gestalt befangen, während das äolische Flachform und Rundform zeigt.

[2]) Siehe dagegen Furtwänglers oben S. 26 Anm. 2 erwähnte Ansicht; Springer I[10], 515.

[3]) Koldewey, Neandria 42.

der runden Blattkrone. Die Elemente sind die gleichen; verschiedenartige Gestaltung und Einigung macht aus ihnen freilich recht unähnliche Geschöpfe.

Das Sachlich-Notwendige in organisch künstlerische Form umzuschaffen, war die Aufgabe der ionischen Meister, und mit kühnstem Mute haben sie sie durchgeführt. Nicht durch Entkräftung und Schwächung der widerstreitenden Körper suchen sie den Zwiespalt von Rund und Eckig zu mindern, nein durch Bereichern und Vollenden entwickeln sie die Glieder zu selbständigen Gebilden, um dann erst die so beseelten Formen in letzter Einheit versöhnend zu verbinden.

Der Querblock wird aus roher, klotziger Masse zu klar durchgebildeter Gestalt. Anfangs ist Körper und Form — das verraten noch die altertümlichen Stelenkapitelle — einander fremd gewesen. Doch wie dieser sein reines Zweckdasein aufgibt, um künstlerischen Forderungen zu genügen, so opfert jene ihr ursprüngliches Eigenwesen und versachlicht sich im schmückenden Dienst; ein Geschehen, das es nunmehr zu erkunden gilt.

Flächenfüllung.

Das Schmuckgewand des äolischen Querträgers ist der Volutenkelch, den wir schon auf mykenischen Vasen finden[1]) und der auf Gefäßen des 8. und 7. Jh. immer wiederkehrt[2]), zumeist mit Palmettenformen gesellt. In mannigfacher Weise abgewandelt, erscheinen diese Motive auf äolischen, ionischen, protokorinthischen wie frühattischen Tonwaren[3]), häufig ohne den Kelch und mit sichtlicher Entwirklichung. Es beginnt der Prozeß ihrer rein dekorativen Gestaltung, die sich nicht mehr an das Naturvorbild klammert und eine Verwertung freierer Art gestattet. Wenn die Abbildungen von Brunnenhäusern auf Vasen schon in früher

[1]) Ob dieses Motiv orientalischen Vorbildern entnommen ist, vgl. Riegl a. a. O. 160 und Furtwängler a. a. O. 243, oder ob es umgekehrt aus der ägäischen Kunst nach Ägypten gelangte (Lichtenberg a. a. O. 44, Thiersch a. a. O. 256), mag dahingestellt bleiben. Graefs Hinweis auf das Pflanzenbild am Goldkästchen des V. mykenischen Grabes (Schuchhardt, Schliemanns Ausgrabungen, Leipzig 1891, 294) ist sehr beachtenswert. (Vortrag in d. Arch. Gesellschaft, Archäologischer Anzeiger 1900, 203. Dazu Noack, Homerische Paläste, 94, Anm. 24.) — Siehe auch Furtwängler, Olympia IV, 109 ff. und Taf. 42, 736a, 737, 738; Springer I[10], 133 ff. Thera II, 163 ff. (Dragendorff); Fiechter a. a. O. 226. Als das Wesentliche ist aber im Auge zu behalten, daß wir es jetzt nur mit dem ornamentalen Muster, nicht mit seiner körperhaften Darstellung zu tun haben und folglich der etwaige Nachweis einer Übernahme orientalischer Motive unsere vorher gewonnenen Erkenntnisse in betreff der Architekturformen keineswegs verändern könnte.

[2]) Vgl. z. B. die trichterförmige Vase aus Pseira bei Seager, Excavations on the Island of Pseira, Philadelphia 1910, 25, Fig. 8 und die Amphora Tafel C in Archaeologia 1905; Conze, Melische Thongefäße, Leipzig s. a. (1862), dazu Rhodische Vasen wie Sieveking-Hackl, Münchener Vasensammlung I Abb. 54 u. 55 und die von Riegl a. a. O. Fig. 71, 75, 7 (nach Salzmann) abgebildeten Muster.

[3]) Obgleich sich bei der Fülle der Belege Hinweise erübrigen, seien doch einige genannt, wie etwa J. Böhlau, Aus ionischen und italischen Nekropolen, Leipzig 1898, Fig. 58 und 61; Antike Denkmäler II Tafel 44; Ἐφημ. ἀρχ. 1897, Taf. 5 und 6; Graef, Die antiken Vasen von der Akropolis, Berlin 1909, Taf. XXII 1; Dümmler, Kleine Schriften III Tafel VI. Die Ausbeute an Beispielen ist reich, wohin man auch greifen mag.

Zeit Akroterien in Volutenform zeigen[1]), so tritt bei den Porosfunden auf der Akropolis »die Form zum ersten Mal in der großen Architektur auf«[2]). Der Körper ist auch hier in seiner wesentlichen Gestalt vorbestimmt, und das geläufige Schmuckmotiv belebt ihn zumeist nur im Hauptumriß nach den eigenen Linien um. (Vgl. Wiegand a. a. O. Abb. 207, 208, 209.)

Die Volute, anfänglich bedeutsam und meist von überwiegender Größe, schrumpft allmählich zusammen und läßt der krönenden Palmette den Vorrang. Sie dient nur als Fuß, als Ständer der ragenden vielblättrigen Form, die in ihrem hochgerichteten freien Streben die besondere Aufgabe zu erfüllen weiß.

Eine ähnliche Entwicklung zur sachgemäßen Gestalt erfährt das Schmuckbild bei der Verzierung des ionischen Sattelholzes. Während das äolische Kapitell sich der Form des Blütenkelches bediente, um mit seiner Hilfe das rechteckige Glied dem Rund des Schaftes anzunähern, zeigen die niedrigeren altertümlichen Stelensattel das Motiv zerpflückt, seines Kelches beraubt. Durch das breite Band, das auf dem athenischen Stücke die Voluten quer verknüpft, sind die Teile nur noch linear-ornamental zusammengehalten, das delische läßt selbst diese Verbindung vermissen. Der gegebene Raum mit seinem geradwandigen oberen und unteren Abschluß, der sich der Kelchform versagt, ist auch zur Entfaltung einer Palmette ungünstig, doch behauptet sie noch immer ihre Stellung zwischen den Voluten im Mittelpunkte der geschmückten Fläche. Deutlich legen der rechteckige Block in seiner kunstlosen Gestalt und die etwas verirrten Schmuckbestandteile die Aufgabe bloß, deren Erfüllung allmählich gefunden werden mußte. Gebieterisch erhebt sich die Forderung, die Verzierungen dem Raum und den Maßen der Stirnseite anzupassen, Ausgleich und Geschlossenheit innerhalb des gegebenen Rahmens zu erreichen[3]). Gleichwie sich die Ornamente den Formen der Tongefäße bequemen[4]), sich bald zu Ketten und Kränzen um das Rund reihen, bald am Griff als einzelnes Motiv sich behaupten, so galt es auch die abgegrenzte Fläche des länglichen Steinblockes mit einer angemessenen Füllung zu zieren. Eine solche Umbildung vollzieht sich mit dekorativer Folgerichtigkeit, nach den Gesetzen der ornamentalen Logik, die von den Bedingtheiten organischer Gestalt und naturwahrer Erscheinung sehr verschieden ist. Sie kann darum nicht aus der Kenntnis des Urbildes verstanden und ihre Formen nicht mit ihm verglichen werden. Das Motiv wird entwurzelt, um in den neuen Boden des Ornaments verpflanzt zu werden, in ein Reich, das nach anderen Regeln bewertet[5]). Rhythmik und lineare Einheitlichkeit tritt an Stelle von Lebendigkeit und natürlichem Zusammenhange. Neue Formen entstehen aus alten Mustern, oft noch im Bilde der früheren befangen, aber dennoch mit der ihnen innewohnenden ornamentalen Kraft nach eigenem Gepräge strebend (Exkurs IV).

[1]) Auch an Endungsformen der Sessel und Throne darf hier erinnert werden, z. B. Studniczka, Kyrene, Leipzig 1890, Fig. 3.

[2]) Wiegand, Die Archaische Porosarchitektur 68.

[3]) Vgl. Kawerau a. a. O. und Noack a. a. O. 36.

[4]) Siehe auch Hugo Prinz, Funde aus Naukratis, Leipzig 1908, 30.

[5]) Vgl. Julie Vogelstein, Von französischer Buchmalerei, München-Leipzig 1914, 52.

Die Versachlichung des Schmuckmotivs.

Das Problem der Kapitellverzierung ist ein wesentlich bestimmteres; herrischer als auf den freien, weiten Feldern der Vasen tritt hier die Forderung an ein geschlossenes, in sich beruhendes Werk hervor.

Die Voluten des delischen Stelenkapitells, die aus dem Unsichtbaren aufsteigen und deren Herkunft im Dunkel bleibt, tragen den Charakter der Willkür. Im Unbestimmten schwebt die Palmette zwischen ihnen. Mag unser Wissen um das Urbild den Kelch dazu ergänzen, dem Auge bedeuten verstandesmäßige Überlegungen nichts, es fordert ein befriedigendes Bild, es will Einheit schauen. So galt es, die versprengten Teile in neuer Weise zusammenzufügen. Ein Kapitell aus Delos (Perrot VII Tafel LIII Fig. 3) läßt, ob es gleich aus späterer Zeit stammen mag als vollkommenere Bildungen, die Wege erraten, auf denen sich die Entwicklung vollzog[1]). Die Voluten sind noch durch eine Palmette getrennt, doch statt des Ungefähr, aus dem sie bei dem altertümlichen Kapitell auftauchten, ist eine feste Begrenzung gegeben. Es spielt sich nichts mehr außerhalb der sichtbaren Erscheinung ab, bleibt nichts hinzuzudenken und zu vervollständigen. Die langgezogenen Spiralenden streben zueinander, wollen über die sie hindernde Palmette hinweg, die auf dem schmaler gewordenen und geschmeidigeren Sattel ohnehin ein verkümmertes Dasein fristet, ineinanderströmen.

Auf dem Kapitell Antike Denkmäler I 18,1 (Tafel III Abb. 4) ist das Bild vielleicht noch klarer. Mit der Verschmälerung des Sattelstückes verbot sich das Aufsteigen der Voluten von selbst; da es an Raum fehlte, sie hochgehen zu lassen, mußte eine andere Linienführung gefunden werden. So erklärt sich der Versuch, die vertriebenen Anfangsstreifen eingerollt in der Mitte einander begegnen zu lassen. Dadurch wurde aber die Volutenform der Seiten in gar zu winzigem Maßstabe wiederholt, und es hat den Anschein, als preßten die kraftvollen Volutenringe gegen die zwerghaften Gebilde, um sie zu verdrängen und über die Stauung hinüber ihre eigenen Spannungen auszugleichen. Mit der Erfüllung dieser immanenten Forderung ist dann zugleich die Versachlichung der Zierformen erreicht. Das Eigenleben der schmückenden Zeichnung geht unter im Dienste des geschmückten Körpers; seinem Urbild entfremdet, verliert das Motiv alles Sonderwesen; es wird zum Linienornament, das die Fläche gliedert und belebt und späterhin in plastischer Ausarbeitung die starre Kapitellgestalt reicher zu formen weiß[2]).

[1]) Vgl. auch Wiegand a. a. O. Fig. 69.

[2]) Die hier dargelegte Ansicht entfernt sich in vielem von den geltenden Theorien. Wenn ein Teil der Gelehrten den Zusammenhang zwischen vertikalem und horizontalem Typ leugnet — Furtwängler a. a. O. 372 und, mit einer gewissen Einschränkung, auch Thiersch a. a. O. 267; Lichtenberg a. a. O. 61ff. —, so hat Noack, Baukunst, 36 die Zerstörung des Kelches aus dem Eindringen des Säulenkopfes in die Kernmasse des Volutenstückes erklärt und in der Spirale die Profilansicht des aufgerollten Blattes erkannt; a. a. O. 31 und Taf. 44. (Vgl. auch die ägyptischen Zeichnungen, die als Umrißbilder jene Seitenlinie des aufgerollten Blattes bevorzugen.) Ihm folgte Wolters, diese Auffassung bekräftigend — Springer I[10], 152 — während Weickert (Das lesbische Kymation, Leipzig 1913)

Blattkranz und Blattwelle.

Die flache Volutengestalt des länglichen Sattels bildete sich aus den Körperverhältnissen des Querblockes und dem geläufigen Schmuckmotiv in reiner Erfüllung des künstlerischen Formverlangens zu fester Einheit folgerichtig um. Um so erstaunter aber betrachten wir den Blattüberfall der Naxiersäule, den die altertümlichen Stelenkapitelle aus Delos und Athen noch nicht kennen, und verwundert fragen wir nach seiner Herkunft, nach Grund und Sinn seiner Aufnahme in die ionische Säule. Bei dem Kapitell von Neandria[1]), dessen Tragglied sogar sich ganz in das Gewand

in starker Übertreibung der Theorie die verbundene Volute aus den Profilen zweier gegeneinander gestellter Blattüberfälle ableitet. Doch bringt er keinerlei Belege für diese merkwürdige Zusammensetzung zweier Schmuckreihen, bei der das zu schmückende Gebilde eigentlich wegfallen oder doch fast körperlos werden müßte. Aber auch die Volutenkapitelle selbst widersprechen dieser Annahme. Zum mindesten hätte man einen völligen Richtungswechsel vorauszusetzen. Das Bedeutsame, die eigentliche Stirnseite des Kapitells würde zur Nebenseite, die formerzeugende Hauptseite (der Blattüberfall) geriete von frühesten Zeiten an in Vergessenheit, wie die Kanäle der Schmalseiten an den Volutengliedern der Naxiersäule und der alten Artemisiumsäule beweisen. (Vgl. Perrot-Chipiez VII, Taf. LII D). Und für das äolische Kapitell, in dem das vegetabilische Element so stark zur Geltung kommt, trifft Weickerts Voraussetzung ebensowenig zu. Die Schmalseiten sind glatt und durchaus als Ergebnisse der Vorderansicht gestaltet. In Neandria war freilich nur die eine Breitseite ausgeführt, aber gerade diese Tatsache erweist sie unwiderleglich als Stirn- und Hauptseite. (Vgl. Koldewey, Neandria 43.) Antenkapitelle aus späterer Zeit kennen jenen Zusammenhang der Seitenvoluten und Frontblattreihen kaum, doch hält die Pytheosante von Priene zum mindesten eine leise Erinnerung daran fest. Vgl. Noacks Darlegungen a. a. O. 39 und 42, dazu Wiegand-Schrader, Priene, Berlin 1904. Nr. 64/65 und Kothe-Watzinger, Magnesia, Berlin 1904. Ein gewisser Zwiespalt der beiden Ornamente zeigt sich schon auf einer samischen Bekrönung, die Schede, Athen. Mitt. XXXVII 1912, 200 (Taf. 15) bespricht. Verrät sich in jener Profilbildung an der Antenbekrönung von Didyma (Noack a. a. O. 31 Taf. 44) das Bestreben, den Kapitellkörper einheitlich auch im Schmucke zu gestalten, so bleibt dennoch die Stirnseite als bestimmend bestehen. Auch in den Volutengliedern der Naxier- wie der Artemisiumsäule ist die Übereinstimmung gewahrt, doch wird sie in rein sachlicher Form und mit rein geometrischer Verzierung erreicht. Spätere Kapitelle kehren freilich wieder zu Blattmotiven zurück, aber das nachträgliche Schmücken mit quergestellten Blätterbündeln (vgl. etwa die Seitenansicht der Säulenköpfe am Didymaion von Milet) oder die schuppenartige Anordnung vieler Blättchen, die schon ein so frühes Werk wie das Akropoliskapitell bei Puchstein I Abb. 9 (Taf. III Abb. 2) zeigt, läßt sich nicht mit der »Profilansicht« der Stirnseiten vereinen. Ohne des weiteren auf die älteren Lehren von der Entstehung der Spirale und ihrer bald technischen Bedingtheit, bald symbolischen Bedeutung einzugehen, muß doch betont werden, daß das Motiv des Einrollens in seiner ornamentalen Verwendung bisweilen hart an die Grenzen der Blattvolute stößt. Eine gegenseitige Beeinflussung und Steigerung der Formen ist durchaus möglich, und der Apollokopf aus dem Ptoion, Bulletin de Corresp. Hellén. XXXI 1907, pl. XVII, XVIII, zeigt in der Stilisierung seiner Stirnlocken Spiralen, die in der Mitte fast als Voluten zusammenstoßen, an den Seiten aber mit einem »Eierstabmuster« enden. Hier wären auch die spiralförmigen Ohren zu erwähnen, von denen Thiersch, Tyrrhenische Amphoren, Leipzig 1899, 110 spricht. Vgl. über volutenähnliche Bildungen Dragendorff a. a. O. 163 und die dort angeführte Literatur, über die horizontale Volute als latentes Muster siehe unten S. 47, Exkurs IV.

[1]) Vgl. Weickert a. a. O. 37.

der Pflanze hüllt, erscheinen die Blattkränze — ich lege Koldeweys Zusammensetzung zu Grunde — verständlicher (Tafel III Abb. 1). Sie begreifen sich aus dem Gesamtcharakter, der eine Zierform angenommen hat und sich der Pflanzengestalt anzupassen sucht. Seltsam jedoch mutet dieses fast naturalistische Gebilde in Verbindung mit der zweckhaften Sachlichkeit des ionischen Volutenkapitells an.

Der lose überhängende Blattkranz ist in den Ländern zu Hause, aus denen wohl auch das Urbild des griechischen Palmetten- und Lotusornamentes stammt: im alten Orient[1]). Assyrisches Kunsthandwerk kennt den frei überfallenden, wie den eng der Grundform anhaftenden Blattschmuck, meist als Endglied eines Geräteteils, am Gelenk könnte man sagen. Luschan gibt dafür einige gute Belege an assyrischen Möbeln[2]) des Britischen Museums (vgl. seine Abb. 5 und 6). Ein Weihrauchständer aus Palästina (zuerst im Archäol. Anzeiger 1907 reproduziert) zeigt trotz aller naturnachahmenden Einzelheiten ein deutliches Artikulieren der Gerätglieder und erinnert schon eher an die Blätterkragen des äolischen Kapitells[3]). Für die feste, der Masse verbundene Form des gegliederten Blattstreifens findet sich in der Basis von Sendschirli[4]) aus dem 9. Jh. (abgebildet bei Luschan, Nr. 7 und 8) ein Vorbild.[5])

Doch statt wie bei diesen Beispielen an untergeordnetem Platze oder in unwichtiger Stellung erscheint die rund ausladende Blätterreihe am Naxierkapitell (Tafel I Abb. 3) in besonderer Bedeutsamkeit und weiß sich so sehr zur Geltung zu bringen, daß der Volutensattel ihr nachgiebig ausweicht. Sie ist hier eine Krone, dem Rundschaft schmückend aufgesetzt.

Wenn Dörpfeld die Innensäulen von Neandria einzig mit den geradwandig abfallenden Blattkränzen, ohne Volutenglieder rekonstruieren zu können meinte[6]), so bietet die Blattkappe von Aegae in Äolien[7]) allerdings ein Beispiel ähnlicher Kapitelle. Diese Form geht auf orientalische Vorbilder zurück, wie eine assyrische Säulenbekrönung (Dieulafoy a. a. O. Fig. 68) anschaulich macht.

Näher noch scheint die Beziehung zur Urheimat der Pflanzensäulen bei den Palmkapitellen ionischer Kunst, die kürzlich an den Bauten der Klazomenier in Delphi[8]) ausgegraben wurden. Durch diesen Fund ist unsere Kenntnis der ionischen Kapitellbildungen wesentlich bereichert worden (Tafel III Abb. 8). Wir wissen nun mit Sicherheit von runden sich ausbreitenden Blattkapitellen in Ionien, die wie das äolische von Aegae keines weiteren Aufsatzes bedurften, und da diese Formen wenig Ursprünglichkeit zeigen, sich vielmehr deutlich an ägyptische Vor-

1) Noack a. a. O. 35.

2) Vgl. auch Weickert a. a. O. 19, der auf Perrot II 25 und auf Köppen, Geschichte des Möbels, Fig. 130 hinweist.

3) Zwei weitere Weihrauchständer aus Palästina: Archäol. Anz. 1907, 300 Abb. 18; 1909, 388 Abb. 23 (Thiersch).

4) Vgl. Ausgrabungen in Sendschirli IV 1911.

5) Vgl. auch Lehmann-Haupt, Zur Herkunft der ionischen Säule, Klio XIII 1913, 480 Abb. 15.

6) Perrot VII Fig. 277.

7) Rich. Bohn, Altertümer von Aegae, Berlin 1889, Abb. 31.

8) Vgl. H. Pomtow, Delphica, Berl. Philol. Wochenschrift 1911 Nr. 49ff. Sp. 1547ff.

bilder anlehnen[1]), so lassen sie der Annahme Raum, daß sie in der ionischen Architektur schon vor der Errichtung des Klazomenierbaues Verwendung fanden.

Ein wenig von der Selbständigkeit derartiger Palmkronen besitzt auch der abstehende Blattkranz der Naxiersäule (Tafel I Abb. 3), obwohl die Einheit von Blattüberfall und Riefelung gesprengt ist und den Rundstegen des Kymation nicht wie dort die zwischen Rundstegen gebetteten Furchen am senkrechten Säulenkörper entsprechen, sondern dorische Kannelüren, 44 an Zahl, zu 16 Kymationblättern stehen und Säulenrumpf und Säulenhaupt deutlich geschieden ist[2]).

Wir kennen also runde, frei überfallende Blattkapitelle und runde, fest gedrängte Blattbekrönungen an frühionischen Rundstützen. Da kann uns das Kymation der Naxiersäule, für sich allein betrachtet, nicht wundernehmen. Noch aber bleibt es unerklärt, warum sich diese freie Blattkrone mit dem rechteckigen Volutenlager verband. Gibt sie keinen weiteren Aufschluß, so ist zu untersuchen, ob das Volutenglied nichts verrät.

Das Sattelholz und seine Gestaltung.

Das Volutenkapitell in seiner primitiven Form — auf den kymatienlosen Stelen von Delos und Athen — erweist sich als Sattel, dessen ursprüngliche Erfindung und Gestalt an dem neupersischen Bauernhaus anschaulich wird, das Dieulafoy abbildet. So deutlich nun auch die oft genannten Stelenkapitelle noch den Charakter ihrer Funktion bewahren, so haben sie doch schon eine künstlerische Umgestaltung erfahren. Jene hölzernen Rundschäfte des persischen Bauernhauses tragen ein hölzernes Auflager, einen Sattel, der an den Schmalseiten flach, an den Längsseiten aber, als natürliche Rundung des Holzstammes, gewölbt ist. Nehmen wir an, daß Schaft wie Sattel vom selben Durchmesser sind, so fällt die Tangentialebene am weitest vorkragenden Punkte des Querholzes mit der vordersten (äußersten) Schaftlinie zusammen. Und da der runde Querstamm nicht auf dem Längsstamm schwebend, sondern in ihn einschneidend und ein wenig versenkt zu denken ist, so bleibt bei gleichem Durchmesser am Auflagewinkel nur ein kleines sphärisches Dreieck als leerer Raum übrig.

Die ionischen Votivträger aus Delos und Athen und das Volutenglied der Naxiersäule (Tafel I Abb. 1, 2, 3) unterscheiden sich von jener tektonischen Urform merklich und z. T. in verschiedenem Sinne. Gemeinsam ist ihnen, im Gegensatze zur primitiven Holzform, die ebene Fläche der Langseiten, die Abrundung der Schmalseiten, gemeinsam auch das Abweichen ihrer Maße von denen des Schaftes, nur daß das Volutenglied der Naxiersäule schmaler, das der beiden anderen breiter als ihr Säulenstamm ist.

Schon innerhalb der kunstlosen Verwendung ist die uranfängliche Gestalt

---

[1]) Durm 351 bildet in Fig. 337 und 338 ein ägyptisches Palmkapitell aus Soleb und das in der Gesamtanlage dem delphischen Klazomenierkapitell sehr ähnliche der pergamenischen Stoa ab. Vgl. auch die Eumenes-Stoa zu Athen, ebenda Abb. 339.

[2]) Ob auch diese Form schon ihre Vorläufer hatte? Vgl. aus später Zeit: Altertümer von Pergamon Bd. II Taf. 24.

des Querholzes verändert zu denken. Die obere Rundung wird beseitigt, um durch eine ebene Fläche dem Deckbalken sicherere Unterlage zu bieten. Damit ist die Bearbeitung des Blockes zu einem Rechtkant begonnen. Den stützenden Stamm ebenfalls abzukanten, lag kein Anlaß vor, er mochte rund in den Querkörper einschneiden, der anfangs gewiß so breit gehalten wurde, daß die Schnittlinie ein eingeschriebener Kreis war. (Dieses Verhältnis verrät sich noch in den altertümlichen Beispielen aus Delos und Athen, Tafel I Abb. 1 und 2, während es sich bei der Naxiersäule, Abb. 3, schon umgekehrt hat.) In dieser zweckhaft gebundenen Gestalt ist vielleicht Stütze und Deckbalken-Sattel auch im Steinbau verwendet worden, doch bleibt eine Abrundung der unteren freistehenden Kanten des Langstückes als einfachste Art, seine harte Form gefälliger zu machen, schon vorher wahrscheinlich[1]). Wie zögernd die Ausarbeitung an dem Oberteil des Blockes erfolgt, läßt sich noch aus dem delischen Beispiel erkennen, dessen obere Hälfte durchaus geradwandig gehalten ist und in ihrer ganzen Ausdehnung zum Dienste des Auflagers bereit bleibt.

Erfährt auch im weiteren Verlaufe der Entwicklung durch die Vermählung von Stirnfläche und Ornament der Querblock eine biegsamere Gestaltung, so läßt er doch keinen Zweifel, daß seine Körperform von oben her, von dem Auflager bestimmt ward. Dem Zweck muß das Volutenglied seine Entstehung verdanken, denn nur aus ihm erklärt sich seine Erfindung, nur am Sattel, der die Last in breiterer Fläche empfängt, als es der schmale Schafthals vermöchte, begreift sich die oblonge Bildung, nur aus der Abhängigkeit von seinem Reiter, aus der dienstbaren Anpassung an ihn ist es zu verstehen, daß jener Zwiespalt mit dem runden Stützgliede so schroff in Erscheinung treten konnte.

Die Entstehung der ionischen Säule.

Da uns der Entwicklungsgang der ionischen Bausäule verborgen ist, und das erste erhaltene Beispiel einer architektonischen Säule ionischen Stiles vom alten Artemisium in Ephesos schon eine Verschmelzung der Elemente zeigt, so müssen Votivsäulen einen Ersatz bieten und mit ihren verschiedenartigen Formen als Pfadfinder dienen.

Im Perserschutt der Akropolis zu Athen fanden sich außer jenen altertümlich ionischen Rundstelen mit oblongem Volutengliede noch eine große Zahl anderer in mannigfachster Form: rechteckige Ständer mit verbreitertem Abschluß, Rundstelen mit im Grundriß rundem Aufsatz von verschiedenster Gestalt des Profils und verschiedenster Ornamentierung[2]). Borrmann erklärt die Vielfachheit der Formen aus der Gestalt des Weihgeschenkes, dessen Träger diese Stelen waren. Eine im Ganzen runde Votivgabe forderte eine runde Basis, der langgestreckten mußte eine ebenfalls oblonge Unterlage dienen. Wenn nun auch im Einzelnen

[1]) Hittorfs Entwicklungsreihe auf Tafel 82 Fig. 7—11 bleibt angesichts des Mangels an damals bekannten Zwischengliedern etwas theoretisch. Vgl. Kawerau a. a. O. 201.

[2]) R. Borrmann, Archäol. Jahrb. III 1888, 269 ff.; dazu Kaweraus Rekonstruktion ebenda XXII 1907, 197 Abb. 1 und Perrot VII Fig. 259.

sich das Profil und die Ausschmückung jener Weihgeschenkbasis, die zugleich Stelenkopf ist, nicht aus dieser Zweckform ableiten läßt und der freien Gestaltung Raum gewährt, die Bedeutung des getragenen Votivstückes für den tragenden Ständer, zumal für die Größe und Ausmessung seiner Oberfläche ist einleuchtend. Der Schaft ist hier durchaus dienend, durchaus unwichtig. Erst sein »Aufsatz« erhält Wert, freilich in seiner Eigenschaft als Untersatz, als Basis des Anathems, nicht als Stelenkopf. So erklärt sich auch die harte, etwas grobe Zusammensetzung jener Stelen von Delos und der Akropolis (Tafel I Abb. 1 und 2), die auf den runden Schaft unvermittelt das oblonge »Kapitell« stülpen. Dem Weihgeschenk ist das Volutenglied dienstbar, nicht der Stütze, die als untergeordnetes Zweckwesen beliebig gestaltet werden mag. Gleich wie sich hier das Sattelholz nach der Auflage formt, nicht nach dem vertikalen Stützkörper, so entstand seine Urgestalt einst in der Architektur als ein kurzer Querbalken, der die Last des Decken- und Dachgebälkes empfängt[1]).

Ein Vergleich der ionischen Votivträger mit den kyprischen Stelen mag an dieser Stelle die Darlegung kurz unterbrechen, um noch einmal die völlig anderen Wurzeln und damit die verschiedenartige Fortbildung der griechischen Formen zu erweisen.

Ob die kyprischen Weihbilder aus einem Blocke gearbeitet waren wie jene Athienustele oder an der Ansatzstelle des Volutenteiles gestückt wurden (Tafel II Abb. 4 und 5), immer erhält sich der Formzusammenhang: ein flächiger Sockel und eine flächige Relieftafel. Und selbst für den Pfeiler von Tamassos (Tafel II Abb. 8) ist das Volutenglied die natürliche Bekrönung. Wohl dient es als Unterlage des darauf lastenden Steinbalkens, doch zugleich ist es in seiner länglich verbreiterten Gestalt der Kopf des rechtkantig aufsteigenden Stützgliedes; es weiß beiden Aufgaben gerecht zu werden[2]).

Die runden ionischen Votivständer hingegen konnten den künstlerischen Sinn nicht befriedigen, zumal wenn ein größerer Maßstab sie aus ihrer Nichtigkeit hob und zur Schau stellte. Das oblonge Sattelstück erfüllt wohl seinen Beruf als Postament als Bekrönung des Rundstammes versagt es. Sobald man diesem eine bessere Ausschmückung angedeihen, sobald man den Ständer des Standbildes auch zu einem Kunstwerk werden ließ, machte sich das Bedürfnis fühlbar, diesem zum Säulenschaft erhobenen ehemaligen Zweckglied einen eigenen Abschluß zu geben. Da griff man naturgemäß zu dem runden Blattüberfall, den die Rundsäulen Ioniens schon kannten.

Doch die Votivsäule, die somit geschaffen ward, ist ein Einzelwesen, ein Fremdling in anderer, andersgestalteter Umgebung. Sie bedarf eines eigenen Bodens, der ihr allein gehört, ihr überall Recht und Raum sichert. Auf eigenem

[1]) Vgl. Borrmann a. a. O. 276.

[2]) Die im Relief gearbeiteten Stützen einer etruskischen Hausurne, Delbrück, Die drei Tempel am Forum Holitorum in Rom, Rom 1903 Taf. IV, 6, haben eine gewisse Ähnlichkeit der Formen mit den kyprischen Pfeilern. Auch die Volutenkapitelle aus Sparta, deren „Bestimmung als Weihgeschenkträger gesichert" ist (Fiechter a. a. O. 218) gehörten wohl zu einem rechteckigen Stützgliede.

Grund, einer selbständigen Basis, erhebt sich die ionische Votivsäule als ein freies künstlerisches Werk: die Naxiersäule entsteht. Noch ist die Basis von schlichter, rein sachlicher Form[1]), doch auf gefurchtem Schafte, den ein schwellender Blattkranz krönt, liegt, jeglicher Funktion als Kapitell enthoben, breit der Volutensattel, ein geeignetes Postament für die von rechteckigen Ebenen begrenzte Sphinxgestalt, die auf ihm ruht (Tafel III Abb. 9).

Das vermeintliche »Komposit«.

Was an der Naxiersäule widerspruchsvoll erscheint, erklärt sich im Gesamten der Naxiergabe, in Säule mit Sphinx, von selbst. Jetzt hat die scheinbare Doppelbildung der »Kapitelle«, das vermeintliche »Komposit« seinen Sinn, jetzt erweist sich das Sattelglied als das, was es uranfänglich war und immer blieb, als Träger, als Lastempfänger, als Unterlage[2]). Jetzt erklärt sich das Kymation einfach als Kronschmuck, als einziger Säulenkopf.

In der Naxiersäule sind die Elemente noch so weit gesondert, daß wir ihren Ursprung und ihre Zusammenfügung erkennen können. Hier liegt aber auch zugleich die bildnerische Aufgabe klar zutage. Das unvermittelte Übereinander von runder Bekrönung und flächigem Querlager mußte schon an der Votivsäule als unerfreuliche Härte empfunden werden, um wie viel mehr im Bau, wo, wie immer auch das Volutenstück zu deuten und ob es gleich in der Form vom Deckbalken abhängig ist, alle Stücke des Traggliedes noch sichtbarer zu einem Körper werden. Lenkt doch das Weihgeschenk, als einzelner Gegenstand, die Blicke zuerst auf sich und läßt somit eher Unstimmigkeiten seines Ständers übersehen. Im festen Fug des Gebäudes verstärken sich die Wirkungen des Zwiespaltes durch seine Wiederholung wie durch eine gewisse Absonderung der gereihten Teile von den fortlaufenden: der Stützen von dem Architrav. Liegt nun aber auch in der glücklichen Verschmelzung der widerstrebenden Teile zu künstlerisch befriedigenden Formungen die Hauptentwicklung ionischer Säulen beschlossen, gelingt es auch den Griechen der klassischen Zeit, aus den Teilen ein Ganzes zu gestalten, Blattkranz und Sattel zu einem Kapitell umzuschaffen, so bleiben ihre ursprünglichen Wesenheiten doch noch lange gewahrt. Die ionischen Säulen des Mnesikles (Tafel III Abb. 10) haben noch das frei ausgearbeitete Kymation, das kaum an den Polsterseiten eingeschränkt erscheint.

Und wie dieses klassische Kapitell in seiner attischen Formveredlung noch die Elemente der Naxiersäule sichtbar enthält, so läßt das Kapitell des Erechtheion in geklärter und höchst verfeinerter Weise noch seine Urbilder erkennen. Denn neben der Schaftbekrönung mit freiem Blattüberfall, wie ihn die Naxiersäule zeigt,

[1]) Für die ursprünglich rein sachliche Form der Basis ist auch die Votivsäule aus Aegina ein Beleg. (Furtwängler, Aegina Taf. 64). Vgl. auch Th. Wiegand, Athen. Mitt. XXV 1900, 208. Weickert a. a. O. 38, 2. Dagegen Furtwängler, Einführung 369.

[2]) Schon Guhl a. a. O. spricht das Volutenglied der ionischen Säule nicht als Kapitell an, während Kawerau bei der Rekonstruktion seiner Säule (zu dem von Puchstein I Fig. 6 abgebildeten Kapitell) bemerkt: »Erst wo der Übergang in die Rechteckform beginnt, fängt das Kapitell an« (a. a. O. 205).

findet sich auch festverbundener, wulstartiger Abschluß an altertümlichen Votivständern aus dem Perserschutt der Akropolis. Das Poroskapitell mit Torus, das Puchstein im Winckelmann-Programm beschreibt[1]), gehört noch der Mitte des 6. Jahrhunderts an (Tafel III Abb. 2).

Aus gleicher Zeit etwa — vor 546 — stammt die älteste uns erhaltene ionische Bausäule, vom Tempel der Artemis zu Ephesos (Tafel III Abb. 11). Läßt sich hier auch der Widerstreit der runden Schaftbekrönung und des länglichen volutengezierten Traggliedes noch deutlich verspüren, so scheint doch der Anfang einer Verknüpfung eingeleitet; das flächige Querstück erweckt nicht mehr wie bei der Naxiersäule den Eindruck, als sei es leicht abhebbar.

Es liegt außerhalb des Rahmens dieser Darstellung, die mannigfachen Wege zu verfolgen, die von den ersten ionischen Bildungen bis zu den vielfältigen Formen führen, wie sie von Griechen und Römern im Laufe der Jahrhunderte gestaltet wurden. War das Grundthema gegeben und die allgemeine künstlerische Aufgabe bezeichnet, so bedeuten die Abwandlungen wohl wertvolle Variationen und Bereicherungen, in denen der Zeitstil und das Formgefühl der Bildner sich kundgibt, über das eigentliche Wesen des Gebildes selbst vermögen sie nichts Neues mehr auszusagen. Wohl aber werden sich, in tausend Formen versteckt, unveränderliche Eigenschaften, unverlierbare Besonderheiten durch deren ewige Wiederkehr überzeugender dartun.

Der Kampf gegen die Einseitigkeit.

Im Gegensatze zu dem dorischen Kapitell, das sich allseitig rundet, hat das ionische Volutenglied ausgesprochene Stirn- und Nebenseiten. Bleiben auch die gerundeten Schmalseiten nicht, wie bei den kyprischen Pfeilerkapitellen, ganz leer und schmucklos, so sind sie doch von Natur gegenüber den reichen Formen der Hauptseiten vernachlässigt und müssen erst mit neuerfundenen Motiven gegliedert werden. Am Artemisiumkapitell (Tafel III Abb. 11b) treffen die schnurartigen Säume der Stirnfläche fünfmal gedoppelt auf den Rundseiten aneinander, und man gewinnt den Eindruck, als sei das Sattelstück aus vier gleichschichtigen Längsblöcken zusammengefügt, was die horizontale Richtung des Ganzen besonders betont. Eine für sich befriedigende Seitenansicht läßt sich bei dieser Säule durchaus nicht gewinnen. Unklar in den Teilen ihres Körpers, — das überschnittene Kymation bleibt ebenso fragmentarisch wie die ausdruckslose Rolle des Volutengliedes — noch unklarer in ihrer Zusammensetzung, überzeugt sie von der einseitigen Gebundenheit ihres Wesens. Des Auge flüchtet von diesem quälenden Anblick zur Stirnseite, um auf einem organischen Bilde ruhen zu können (Tafel III Abb. 11a). Seit ihrer Aufnahme in die attische Baukunst wird die ionische Säule freilich nach Möglichkeit von dieser Befangenheit erlöst, und an den späten Bauten des Artemisium zu Magnesia und des Didymaion bei Milet[2]) etwa (Noack, Baukunst Tafel 51a und 53a) arbeitet man bewußt dem einseitigen Charakter

[1]) Vgl. auch Borrmann a. a. O. und vor allem Kawerau a. a. O.

[2]) Th. Wiegand, Abhandl. preuß. Akad. Berlin 1911.

entgegen. Statt wie in Ephesos die Schmalseiten als ein Ergebnis der Stirnseiten anzusehen und deren Sinne angepaßt nur in Schichten zu gliedern, betont man hier ihre Ausdehnung und ihren Eigenwert besonders. Die langgestreckten Blätter, im Kranz oder im Bündel zusammengefügt, haben einen eigenen Sinn und beanspruchen somit eine eigene Betrachtung. Aus dem Vernachlässigten, als nebensächlich Verachteten ist ein selbständig Wirkendes geworden. Für eine allseitig freie Verwertung in der Architektur ist damit wenig gewonnen. An Stelle der Tyrannei der Langseiten ist ein Gegeneinander gleichberechtigter, aber recht ungleich gearteter Stirn- und Querseiten erreicht, und gerade dieser Dualismus erschwert die Verwendung im Bau. Man mag umgestalten und ändern, ein Etwas haftet der ionischen Säule an, das nicht zu überwinden ist. Fast könnte man es ihr Rassenmerkmal nennen: die unabänderliche Gegensätzlichkeit ihrer Seiten.

Bei den kyprischen Pfeilern, die im Baukörper bleiben, tritt die Seitenansicht so stark zurück, daß sie nichts Ungelöstes bedeutet. Die phönikischen Halbsäulen in Maschnaka fügen sich der Rückwand ein und vermeiden es, ihre Profile zu zeigen[1]). Für die freie allseitig wirkende Stellung ist das ionische Kapitell nicht geboren, und als ein gleichmäßig der Lang- und Querwand dienendes kann es nicht entstanden sein. Es trägt nur den Längsbalken, dem Querbalken der entgegengestemmten Seite versagt es sich als Auflager. Dafür zeugt deutlich seine Gestalt. Die Fassade schmückend, die Fassade gliedernd, so muß ihrem Wesen nach, ursprünglich die ionische Säule verwendet worden sein[2]).

Und doch dringt sie, zuerst nur ein Einzelgast in Griechenland und nur außerhalb der Baugesetze als Votivträger geduldet, in die attische Baukunst ein und wird als tektonisches Glied dorischen Tempeln und den dorischen Propyläen eingefügt.

[1]) Die persischen Säulen, die Rund-, Vier- und Zweiseitigkeit an einem Körper vereinen, Sattelholz, Volutenglied und Pflanzenkapitell zusammenfügen, erweisen sich, da sie der Zeit des Darius und Xerxes entstammen, als jünger gegenüber der Naxier- und der Artemisiumsäule. Vgl. Dieulafoy a. a. O. 77 und Fig. 105. Daß die Tierleiber hier den Sattelkörper bilden und somit die Stelle des ionischen Volutengliedes einnehmen, führt Dieulafoy a. a. O. 63/64 aus. (Siehe auch seine Taf. X.) Mit den vierseitigen Spiralen, die somit aller konstruktiven Bedeutung ledig sind, vergleicht Reber die Ausläufer des Rahmenwerkes an dem Felsgrabe bei Bakschisch in Phrygien. (Abhandlungen der bayr. Akademie d. Wiss. III. Cl. XXI, 3. München 1898 Taf. VIII). Es läßt sich darum Furtwänglers Äußerung (Einführung, 371), daß diese persischen Säulen »ganz so gebildet wie die Naxiersäule« seien, nicht wörtlich nehmen. In Wirklichkeit sind nur die Elemente des Blattkranzes (der aber bei dem persischen Beispiel dem äolischen von Neandria viel näher steht) und des Sattelstückes, — hier in Form des Tierleibes, dort in Gestalt der Volutenplatte — in der Naxiersäule enthalten. Perrot, der die persischen Bildungen auch als die jüngeren ansieht, gibt der Vermutung Ausdruck, daß sie und die altionischen auf gleiche Ahnen zurückgehen. Diese gemeinsamen Vorfahren könnten assyrische Spiralverklammerungen sein, wie sie an Geräten (vgl. Puchstein I Abb. 49) und wahrscheinlich an Säulen vorkamen. Nur die ionischen Volutenglieder haben aber ihren tektonischen Sinn bewahrt, während die persischen lediglich ein Übergangsgebilde zwischen runder Säulenkrone und länglichem Sattel darstellen, ohne einem struktiven Zweck zu dienen. — Über Phrygien und seine kulturelle Abhängigkeit siehe Erich Brandenburg, Phrygien, Leipzig 1907 (Der alte Orient IX 2. Heft), 31; und A. Körte, Athen. Mitt. XXIII 1898, 140.

[2]) Auch die äolische Säule von Neandria diente entweder — nach Koldewey — als Innenstütze eines nur von der Front zugänglichen Raumes oder — nach Dörpfeld — am Außenbau als Schmuck.

Mnesikles wählte freilich die fremden Säulen, weil die dorischen an der besonderen Stelle, wo er ihrer bedurfte, versagten. Die Unmöglichkeit, ein Zwischengebälk aufzuführen, zwang ihn, die schlankere, hohe Gestalt des ionischen Säulenkörpers als Innenstützen des erhöhten Mittelbaus zu verwenden[1]). Doch er konnte sie auch an dieser Stelle verwerten, ohne ihrem eigentümlichen Charakter Zwang anzutun, ohne daß ihre einseitige Befangenheit das Auge hier verletzte. Dem Tor mit seiner wesenhaften Richtung, durch das der Weg ein und aus, vorwärts und zurück, nicht aber nach links und nach rechts führt, entspricht das ionische Kapitell mit seinen Stirnseiten vorzüglich. Immer wieder bietet sich dem Schreitenden die Fassade neu dar, immer wieder baut sich ihm ein Eingangstor auf, und wie er schrittweise vordringt, so nimmt das Kapitell schichtweise von dem Raum Besitz.

Am Tempel der Athena Nike stehen die ionischen Säulen wie ein Reliefschmuck vor der Wand. Mit der ausgesprochenen Vertikalwirkung ihrer Kannelüren[2]) und der ausgesprochenen Horizontalwirkung ihrer Volutenkapitelle sind sie ein rhythmisch gliederndes, die Fläche belebendes Element. Vor der Eintrittseite stehen sie wie Posten, die mehr den Eingang bewachen und bezeichnen, als in das Innere führen.

Und so wenig raumgestaltend sich der ionische Stil am Erechtheion erweist, so wie dort seine Wirksamkeit sich allein auf die Außenerscheinung erstreckt, für diese freilich seine glänzende formgestaltende Kraft zeigt[3]), so wenig lag es überhaupt im Wesen der ionischen Kunst, den Raum zu erobern und zu gestalten. Als Schmuckkunst, als Linien-, als Reliefkunst erscheint die ionische neben den Schwestern im Mutterlande.

Das Wesen der ionischen Architektur.

In der feinen, zierlichen Gestaltung des Einzelnen sah die ionische Kunst ihre Aufgabe. Hier fand sie Lösungen und Bildungen, die dem schwerfälligeren dorischen Stil nicht gelingen konnten. Denn ihm blieb Raum und Masse der bildnerische Stoff. Aus der Unendlichkeit des Raumes formt er mit mächtigen Blöcken einen Raumbereich, ja er sucht recht eigentlich den Raum in sein Haus einzufangen. In den großen Fluten des Lichtes und den tiefen Lagerungen der Schatten wirkt die Fülle, die Fülle des Raumes, die Fülle der Masse. Das runde Kapitell, das kein Vorn und kein Hinten, kein Rechts und kein Links kennt, der im Peripteros, dieser wohl echt dorischen Erfindung, erreichte Raumklang, die Einheit und Beschlossenheit aller Teile in das Ganze: das alles verleiht dem dorischen Bau den unantastbaren Charakter der Monumentalität. Die Raumehrfurcht beherrscht diesen Tempel, der Raumgott gibt die ehernen Gesetze, die erhabenen Maße.

Und doch, wie in der Plastik dem Blockmäßigen, Massigen der dorischen Kunst die linienfeine, am Einzelnen geschärfte ionische Skulptur gegenübersteht und trotz ihrer Fremdheit in Griechenland Eingang findet und dann, in wunder-

[1]) Vgl. Noack, Baukunst 26. [2]) Vgl. Noack a. a. O. 27. [3]) Vgl. Noack ebenda.

barer Verschmelzung mit der dort heimischen, Werke wie den Parthenongiebel schuf, wie das dorische Chorlied sich mit ionischem Einzelgesang und ionischem Rezitativ zur attischen Tragödie vermählte, so nahm man auch die zierliche, schmuckvolle ionische Säule, den ionischen Bau auf und suchte ihn ins Attische umzubilden.

Gegenüber dem kanonischen Gesetze des dorischen Stils, der kein Verschieben, kein Sichabsondern des Einzelgliedes kannte, da alles wie bei einem Organismus ineinandergreift und füreinander wirkt, lockert sich der Zusammenhang. Das Einzelne erhält erhöhten Wert, wird durchgebildet und bereichert. Auch die Säulenbasen, deren der dorische Stil nicht bedurfte, da im Stylobat der Gesamtbau sein Postament fand und ein Sonderdasein des einzelnen Baugliedes nicht geduldet wurde, gestaltet der ionische Stil zu einem Schmuckwerk. Reich verziert und verschiedenartig gebildet, erheben sie Anspruch auf eigene künstlerische Bedeutung[1]). Jede Zweckform wird nicht nur wie bei der dorischen Säule zur vollendet schönen Werkform, nein zur Kunst- und Schmuckform geführt.

Den Raum, den man als Ganzes, als Raummasse empfunden hatte, beginnt man nun schichtweise auszumessen; statt des großen Tiefenhaften herrscht die Wand- oder Reihengliederung. Man zerlegt die kubische Ausdehnung in Flächen, den Baukörper in Fassaden, bis man wieder zum Rund, zum spezifisch Raumhaften zurückkehrt: zum korinthischen Kapitell.

Freilich das korinthische Kapitell kennt in dem Allseitigen doch die feste Richtung, kennt nicht nur ein Überall, auch ein Vorn und Hinten, ein Links und Rechts, nicht allein das spezifisch Raumhafte: das Rund, auch das spezifisch Körperhafte: das Vierkant. Mit seinen vier klaren Ecken steht es unverrückbar da, es wird allen Seiten gerecht, von keiner beherrscht. Es ist wieder ein Volles, ein Ruhendes. Die Synthese ist vollbracht: Aus dem richtungslosen Rund und der Raumehrfurcht zur einseitigen Bestimmtheit und Raumteilung und von ihr zurück zum Ganzen als Summe seiner Teile. Eine dialektische Entwicklung: das im Ahnen, im Unbestimmten Gegebene zu zergliedern und im Einzelnen zu erfassen, bis es als Erkanntes zum bewußten Besitze wird.

Und wurde auch nie die hehre Größe des dorischen Tempels, deren Geheimnis eben in der Ungeteiltheit, der Wucht, dem Massigen liegt, wieder erreicht, — dieser Weg mußte gegangen werden. Denn über das Vollendete, in sich Geschlossene gibt es kein Aufwärts; nur neben ihm ein Anderes.

Die immanente Gebundenheit der ionischen Säule.

Auf die strenge Bindung des dorischen folgt die Freiheit des ionischen Baus, der eine Fülle von Bildungen zu verheißen scheint. Doch so geschmeidig er ist, auch seine Elastizität der Form hat ihre Grenzen, auch seine lockeren Glieder haben ihre immanente Gebundenheit. Die ionische Säule bleibt in ihrer Frontalität befangen, und keine noch so künstliche Drehung und kein noch so erfindungsreicher Versuch kann sie davon befreien. Um sie als Ecksäule zu verwerten, zwingt man

[1]) Vgl. z. B. die Basen am Didymaion bei Milet und besonders betont am Artemisium zu Ephesos.

ihr die seltsamsten Formen ab, biegt und preßt ihre Glieder, zerschneidet sie und setzt sie willkürlich wieder zusammen[1]), tut ihr auf jede erdenkliche Weise Gewalt an, — eine befriedigende Lösung wird nicht gefunden. Erst das korinthische Kapitell bricht den Bann der Frontalität.

Diese wesenhafte Gebundenheit an die Stirnstellung bestimmt auch in späten nachklassischen Zeiten noch die Verwertung des ionischen Kapitells[2]), das im 18. Jahrhundert vornehmlich als Pilaster- oder Halbsäulenbekrönung seinen Platz findet[3]). Mögen sonst solche Belege aus anderen Kulturen, für die andere Voraussetzungen und Werte gelten, meist unzutreffend sein, hier äußert sich einmal ein unabweisbar zwingendes Gesetz, das noch in fernen Zeiten wirksam sein mußte: die unentrinnbare Frontalität. Die besonderen Eigenschaften des oblongen Körpers und der ausgesprochenen Verschiedenseitigkeit teilt das ionische Kapitell mit keinem. Sie sind sein Wesen, sind unausrottbar, sie bedingen seine Verwendung und seine Leistung. In ihnen liegen gewiß auch alle Geheimnisse des Entstehens und Werdens der ionischen Säule verborgen, und nur aus ihnen können diese erschlossen werden.

EXKURS I (zu S. 16).

Die Basaltstele in Assur.

Bei den Ausgrabungen in Assur[4]) fand man unter zahlreichen, verschieden geformten Stelen auch jenen achteckigen Basaltpfeiler mit höchst eigenartigem Oberteil, der für Samsi Adad, einen Sohn des Königs Tiglatpileser, errichtet worden ist. An zwei Seiten abgeflacht, an zweien geschweift und gerundet, steht das obere Glied zu dem achtkantigen Schafte in einem gewissen Gegensatze, der an die Unstimmigkeit der frühgriechischen, länglich-flächigen Volutenkapitelle und ihrer runden Säulenstämme erinnern könnte. Doch wie wenig tritt der Kontrast bei der Stele von Assur in Erscheinung! Fallen doch die zwei Flachseiten des Aufsatzes genau in die Fortsetzung zweier Schaftflächen, erscheinen durchaus als ihm entwachsend, ihn weiterführend, und selbst die geschweiften nehmen ihren Ablauf in fast paralleler Ebene zu den entsprechenden Pfeilerseiten. Front und Profil, die hart und eckig aneinanderstoßen, zeigen ein verschiedenes Bild. Aber diese Selbständigkeit der beiden Ansichten entspricht dem assyrischen Verlangen nach Klarheit und dem Bedürfnis, in jedem Anblick etwas möglichst Vollständiges zu geben. Von vorn betrachtet erinnert die Stele an einen Baum, ähnlich der Dattelpalme auf assyrischen Reliefs. Die Kanten der vordersten

[1]) Vgl. u. a. die ionischen Kapitelle der Tuffperiode in Pompeji bei Ad. Michaelis, Röm. Mitt. XIV 1899, 205 und das dort 207 erwähnte Antenkapitell vom Propylon zum Temenos der Athena Polias zu Pergamon (Altertümer von Pergamon II Taf. 23, 30).

[2]) Unter vielen Beispielen sei auf den ionischen Tempel am Ponte Rotto in Rom hingewiesen, den Fiechter in den Röm. Mitt. XXI 1906, 220ff. abbildet.

[3]) Vgl. auch Phigalia.

[4]) Vgl. Walter Andrae, Die Stelenreihen in Assur, Ausgrabungen der Deutschen Orientgesellschaft. Leipzig 1913.

Fläche, gerade im Schaft aufsteigend und dann darüber im Bogen sich neigend, begrenzen das Bild wie ein fester Kontur; einer Ergänzung durch die übrigen Seiten bedarf es nicht. Stellt man sich aber den Rundteilen gegenüber, so meint man die Blätter des Baumes zu sehen, das Einzelne gegenüber der Gesamtwirkung. Lediglich die schräggerichteten Seiten des Schaftes bilden den verbindenden Übergang, sie verwischen die Naht jener beiden zusammengefügten Stücke.

Entscheidend ist nicht die Gegensätzlichkeit der Seitenansichten, sondern die einheitliche Gestaltung in der Längsrichtung, und vor allem die Fortsetzung des Schaftes über den geschwungenen Zierteil hinaus. Dieser wird somit nicht zum eigentlichen Kapitell und entbehrt jeglicher tektonischen Bedeutung. Die kleinen trennenden Horizontalstreifen vermögen die Einheit von Pfeiler und Bogen nicht zu beeinträchtigen. Ein Körper, aus einem Basaltblock gehauen, steht als einheitliches Gebilde da, wenn uns auch Bau und Bild fremdartig erscheinen mag.

EXKURS II (zu S. 20).

Die Aschera.

Die Bibel unterscheidet ausdrücklich Ascheren von Masseben, den Gedenksteinen. Masseba heißt wörtlich statua, — das Verbum, von dem es sich ableitet, ist mit sistere und statuere identisch — also das Denkmal des Gottes, das Zeichen seiner Anwesenheit[1]). Aschera hingegen bedeutet die Glückliche, Glückbringende (assyrisch: asirat, hebräisch: asera) und ist der indirekte Name der größten semitischen Göttin, deren eigentliche Benennung Astarte ist[2]). Diese ist das empfangende Prinzip neben dem Baal, dem aktiven zeugenden[3]). Dann aber wird Aschera in der Bibel als Bezeichnung für sinnbildliche Darstellungen der Göttin in geweihten Hainen oder für ihr geheiligte Bäume gebraucht, wie die in diesem Zusammenhange verwendeten Ausdrücke des Aufrichtens (2. Buch d. Könige 17, 10; 2. Buch d. Chronik 33, 19) des Aufpflanzens (Deuteron. 16, 21) und des Umhauens (Exod. 34, 13; Richter, 6, 28; 2. Buch d. Könige 18, 4; 23, 14; Chronik 14, 2) zeigen[4]).

[1]) Ich verdanke diese Aufklärung der privaten Mitteilung eines Fachgelehrten, der auch darauf hinweist, daß es irrig sei, in den Masseben vornehmlich Baalsdenkmäler zu sehen. Sie wurden irgendeiner Gottheit errichtet, wie die Bibel von Jakob erzählt (Genesis 28), daß er den Stein, auf dem er geruht, als Massebe aufstellte.

[2]) Siehe aber auch Max Frh. v. Oppenheim, Der Tall Halaf und die verschleierte Göttin. Leipzig 1908, (Der alte Orient X Heft 1), 38: »Die Aschera-Ischtar ist die Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit, die Helferin in aller Not.«

[3]) Vgl. Buch der Könige 21 und 23, 4 und aus der orientalistischen Literatur, auf die ich von fachkundiger Seite gewiesen wurde, Wilh. Gesenius, Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament. 15. Aufl. Leipzig 1910.

[4]) Vgl. Schlottmann, Bibl. Handwörterbuch, Art. »Astarte«; W. von Baudissin, Jahve et Moloch, Leipzig 1874: Stade, Geschichte des Volkes Israel, 458.

Gegen diese Ansicht wendet sich freilich Robertson Smith, Lectures on the Religion of the Semites. London 1894, 188, 189 Anm. Er legt dar, daß zu jedem Altar ursprünglich eine Aschera gehörte, gleichviel welcher Gottheit der Altar geweiht war. »The Ashera therefore is a sacred symbol, the seat of the deity, and perhaps the name itself, as G. Hoff-

Daß Aschera ursprünglich etwas Hölzernes war, im Gegensatz zur steinernen Massebe, geht aus vielen Bibelstellen hervor[1]). Doch außer dem heiligen Baum-Aschera und dem hölzernen Pfahl-Aschera haben wir mit Sicherheit auch ein steinernes Sinnbild-Aschera anzunehmen, wie ein in Ras el ain an der Chabur-Quelle gefundenes verschleiertes Bild der Istar-Asera beweist, »das uns zugleich die überraschende Lösung für die Frage gibt, warum Aschera im Alten Testament oft einen Pfahl, der neben dem Altar steht, bezeichnet und dann wieder die weibliche Göttin, die Venus foecunda«[2]).

EXKURS III (zu S. 22).

Das Volutenmotiv und das Urbild des heiligen Baumes.

Wie die Hathorkapitelle im oberen Aufsatz eine Abbildung ihrer selbst bringen, so zeigt auch die Stele von Athienu (Tafel II Abb. 4) den von zwei geflügelten Sphingen umfaßten Palmettenbau[3]), der nur im Zusammenhange mit den Darstellungen des heiligen Baumes verstanden werden kann[4]). Sobald man diese Stilisierung von klaren Anfängen bis zu seltsam rätselhaften Umgestaltungen aufmerksam verfolgt, verliert die zunächst verblüffende Auffassung an Erstaunlichem, daß auch in den eingerollten Riefen Palmwedel angedeutet sein könnten.

Aber diese Einsicht überzeugt noch nicht von der Luschan'schen Theorie, daß alle Volutenbildungen, ja auch die Volutenkelche in jedem Falle als Stilisierung des Palmbaumes aufzufassen seien. Die mannigfache, oft inhaltlich völlig unbegründete Verwendung des Volutenmotivs[5]), läßt durchaus der Anschauung Raum, daß es dafür vielfache Anreger gibt, vielfach als Vorbild und als Trieb. Nicht allein den Palmwedeln, auch anderen Blättern ist das Aufrollen eigen, das Schneckenhaus ist spiralförmig gebildet, die Schlange ringelt sich in Voluten. Und

mann has suggested, means nothing more than the »mark« of the divine presence.« Er weist ferner darauf hin, daß die Altäre ursprünglich unter einem lebenden Baum standen, an dessen Stelle der hölzerne Pfahl trat, der dann auf einer weiteren Stufe der Entwickelung eventuell mit einem Schnitzbild versehen wurde. Aber auch nach seiner Ansicht ist Aschera sowohl der Baum als auch der Pfahl als auch der geschnitzte Pfahl.

[1]) Vgl. 2. Buch d. Könige 18, 14 und 23, 14; Chron. 14, 2 sprechen von dem Zertrümmern der Masseben und dem Umhauen der Aseren; Exod. 34, 13: »Du sollst ihre Altäre zerstören, ihre Masseben zertrümmern und ihre Aseren abschneiden.« (»Abschneiden« soll die Grundbedeutung des Verbums sein, das dann zu »ausrotten« wird.) An dieser Stelle ist anscheinend ein lebender Baum, jedenfalls aber ein Holz gemeint. Noch bezeichnender ist Deuteron. 12, 13: »Reißt ihre Altäre nieder, zertrümmert ihre Masseben, verbrennt ihre Ascheren im Feuer.« Und unstreitig auf die Aschera als den lebenden Baum hinweisend, Deuteron. 16, 21: »Du sollst dir keine Aschera pflanzen, irgendwelchen Baum, neben dem Altar des Ewigen deines Gottes.«

[2]) Alfred Jeremias, Das Alte Testament im Lichte des Orients[1] (1904) 287 und in wenig veränderter Form[2] (1906) 380 Anm. 2. Siehe auch M. v. Oppenheim a. a. O: 38 »als lebenspendende Göttin wird sie verschleiert dargestellt«.

[3]) Vgl. Studniczka, Archäol. Jahrb. XXVI 1911, 74.

[4]) Es sei nochmals auf Luschans Entwicklungsreihe solcher Bilder (a. a. O. 26ff.), sowie auf Tylor a. a. O. und auf Schraders Aufsatz: Ladanum und Palme, Monatsber. preuß. Akad. der Wiss. Berlin 1882 (1881), 413ff. hingewiesen. Dagegen Thiersch a. a. O. 264.

[5]) Die Voluten am Kapitell des Chorsabadreliefs sind inhaltlich nicht zu erklären. Vgl. oben S. 15ff.

neben dem darstellenden, uranfänglich nachahmenden Trieb ist der Spieltrieb tätig und bildet sich in der Kunst zum Schmucktrieb, zum Formtrieb um. Doch selbst solche Kunstformen, die deutlich das Naturvorbild verraten, lassen sich nicht immer gerade nur auf die Palme zurückführen, und es scheint allzu einseitig, daß Luschan nun auch jeglichen Voluten*kelch* als Palmdarstellung deutet[1]).

Eine Vermengung verschiedener Naturmotive ist nun bei ägyptischen Volutenkelchen unleugbar vorhanden. Doch was berechtigt uns, in einem Lande, das die Lotus- wie die Papyrusblüte in jeglicher Technik nachbildete, das eine Lotus-, eine Papyrussäule, ja eine Liliensäule neben der Palmsäule kannte, die unbeschränkte Tyrannis des Palm-Motivs für den Volutenkelch anzunehmen? Sollte nicht eher eine Mischung mannigfacher Motive zu ornamentaler Gestaltung vorauszusetzen sein, eine allgemeine Unterwerfung vielfacher Naturvorbilder unter das Gesetz der rhythmisch-dekorativen Form, die beherrschend wird?

Ob nun aber der Voluten*kelch* durchaus nicht unbedingt auf die Palme zurückzuführen ist, bei jenen Volutenbekrönungen kyprischer Stelen dürfte es vielleicht angenommen werden. Hier diente das Ornament eben nicht künstlerischen, sondern kultischen Zwecken, hier ist es nicht Zutat, nicht Beigabe, hier ist es nicht Zier, sondern Sinn, ist selbst Symbol und Gabe[2]).

Auf den Palmbaum deutet vielleicht auch die Zwickelpalmette der kyprischen Stelenbekrönungen. Sie dient nicht wie auf ionischen Kapitellen als Bindeornament zwischen Volute und Wulst oder Welle, — diese Rundglieder fehlen den kyprischen Votivbildern ja — wohl aber erfüllt sie als verbreiternde Stütze von der Volute zur Deckplatte hin eine wichtige Aufgabe. Daß die Zwickelpalmette an dieser Stelle auch in Griechenland ihren Platz fand, beweisen u. a. die Konsolkapitelle von Amyklae und der Stelenkopf Tafel I Abb. 2, bei dem Raum und Form für eine gleiche Verwendung gegeben ist[3]). Puchsteins Behauptung, die Zwickelpalmette sei »eine echt attische Erfindung«[4]), könnte angesichts der

[1]) Freilich hält er sich zumeist im allgemeinen und wäre bei der Durchführung seines Prinzips vielleicht selbst stutzig geworden. Welche Konstruktionen und kläglichen Flickereien diese Auffassung, zum Dogma erhoben, aber nötig macht zeigen Wurz' Anwendungen auf Schritt und Tritt. Er bringt wohl noch manches beweiskräftige Material, das Luschans Ansicht in einzelnen Fällen bestätigt. (Merkwürdigerweise erwähnt er Luschans Entdeckung nur nebenher und läßt die Theorie als seine eigene gelten.) Doch bisweilen, wenn auch die willkürlichen Deutungen nichts nützen, wenn die Funde selbst unabweisbar gegen ihn sprechen, greift er zu dem Hilfsmittel, Zutaten und Ergänzungen zur Palmvolute anzunehmen. Der Palmbaum und nur er allein ist nach Wurzscher Ansicht dargestellt, aber man hat den Fruchtboden der Lotusblüte oder den Hüllkelch der Papyrusdolde »hinzugefügt«. (Wurz, a. a. O. Abb. 78 u. 85.)

[2]) Vgl. auch die Goldbleche aus Enkomi in Murray, Smith, Walters, Excavations in Cyprus, London 1900, Tafel 7; Fig. 184 zeigt das Palmetten-Volutenmotiv gegenständig, und auf Fig. 517 ist die Darstellung in ihrer symbolischen Bedeutung augenscheinlich. René Dussaud, Les civilisations préhelléniques, Paris 1910, 189ff. erklärt das kyprische Kapitell als ein Komposit aus der ägyptischen Lotus- und Papyrusblüte. Dagegen sieht Thiersch (a. a. O. 264), wie schon oben erwähnt, die Iriskrone in den kyprischen Volutenköpfen dargestellt.

[3]) Vgl. auch Wiegand, Die Archaische Poros-architektur Abb. 66, 203, 204.

[4]) Puchstein I 55. Vgl. dazu Riegl a. a. O. 62 und seine Theorie von dem »Postulat der

kyprischen Mischkultur immerhin doch zu Recht bestehen, wenn sie auch sehr an Wahrscheinlichkeit einbüßt[1]).

Die Terebinthe.

Die Deutung des in den kyprischen Stelen dargestellten Bildwerkes auf die Palme begegnet vielfachem Widerspruch der Gelehrten[2]). Es könnte nun diese Frage dem engeren Kreise der Spezialforscher überlassen bleiben, wenn nicht eine andere Auslegung die oben (S. 22) erwähnte Vermutung, daß im Pfeiler von Tamassos ein Kultbild zu einem Baugebilde geworden sei, in bemerkenswerter Weise zu bestätigen und zu stützen schiene. Denn nehmen wir mit vielen Fachgelehrten an, die Terebinthe (Pistacia terebynthus) sei das vornehmlich der Astarte heilige Balsamgewächs[3]), — von dem es eine eigene kyprische Abart gibt —, so

Zwickelfüllung«. Beachtenswert ist auch Wiegands Hinweis auf die Zwickelpalmette auf melischen Vasen, den er für die Akroterien gibt (a. a. O. 68).

[1]) Hogarth a. a. O. sieht den griechischen Einfluß auf Kypros als den entscheidenden an und leugnet die Abhängigkeit der dortigen Kultur von der phönikischen. Vgl. auch Lichtenberg a. a. O. 41 und 74. Landau a. a. O. 19. Winckler a. a. O. 22: »Cypern stellte sich ..... damals (zur Zeit der phrygischen Gesandtschaft des Midas an Sargon, also etwa um 700) freiwillig unter den Schutz des anerkannten Herrn von Vorderasien.« Und (S. 25): »Außerdem wird unter Asserhaddon noch einmal auf Cypern ein König mit einem deutlich phönizischen Namen genannt ..... Sonst zeigt die Liste der Königsnamen, daß damals eine andere Bevölkerung als die phönikische das Übergewicht gehabt haben muß. In persischer Zeit scheint umgekehrt dann wieder der phönikische Einfluß gestiegen zu sein.« So nimmt auch Furtwängler a. a. O. 371 die kyprischen Kapitelle als beste Beispiele für die phönikischen an. — Diese Fragen bleiben also vorläufig noch ungeklärt. Erwähnenswert ist aber Thierschs von ihm selbst als »hypothetisch« und »persönlich« bezeichnete Auffassung, die er im 3. Kapitel (S. 47 und dazu Anhang 143 Anm. 3) seines Buches: An den Rändern des römischen Reiches. München 1911, darlegt: »Die über Cypern erfolgte Transplantation der altkretischen Marinemacht an die syrische Küste.«

[2]) Vgl. Furtwängler a. a. O. 371, der die ägyptische Lilienform in den kyprischen Kapitellen wiederfindet, und Thierschs oft erwähnte Deutung auf die Iris.

[3]) Jeremias a. a. O. nimmt für Babylon als heiligen Baum eine Dattelpalme, aber auch eine Verquickung dieser mit einer Koniferenart (Zeder) an. Die Bibel jedoch nennt am häufigsten Eichen und Terebinthen, deren Namen übrigens einander sehr ähnlich sind. Viktor Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere, 8. Aufl. Berlin 1902, 425: »Die beerentragende Terebinthe ist wie die eicheltragende Eiche, von der sie nicht immer zu unterscheiden ist, der Urbaum, unter dem die Erscheinung des Göttlichen empfangen und der Altar errichtet und das Opfer dargebracht wird.« Um einige Beispiele anzuführen: Ezech. 6, 13; Jesaias 6, 13; 57, 5 und 1, 29—30: »Sie sollen wegen der Terebinthen, an denen ihr Gefallen hattet, und der Gärten, die ihr erwählt hattet, zu Schanden werden; denn ihr sollt werden wie eine Terebinthe, deren Laub welkt .....« Schon die Septuaginta übersetzt das Wort ela mit τερεβίνθος, so auch die Neueren, u. a. Kautzsch. Vgl. auch Im. Löw, Aramäische Pflanzennamen. — Eichen und Terebinthen werden in ähnlichem Sinne z. B. Hosea 4, 13 genannt. Nebenbei sei erwähnt, daß diese götzenheiligen Bäume ihre Bedeutung als solche allmählich verloren und dann — wie die Eiche und Linde der Germanen — zur Ortseiche, Ortsterebinthe wurden. Vgl. dazu Gesenius a. a. O., Stade a. a. O. und Wellhausen, Israelitische und jüdische Geschichte, Berlin 1898. Wie weit diese Umdeutung ihres Wesens ging, beweist Josua 24, 26, wo der »große Stein« und »die Eiche, (oder Terebinthe, wie die Septuaginta übersetzt), die bei dem Heiligtum des Ewigen ist,» genannt werden.

könnte es von Bedeutung werden, daß der semitische Name dieser Pflanze (ela, Plural elim) eine höchst merkwürdige Übereinstimmung mit einem terminus technicus der Architektur nahelegt, wie ihn die Bibel anläßlich der Beschreibung des Tempelbaues gebraucht. Ezechiel 40, 10: »Dazu die Nischen des Tores auf der Ostseite, drei hier und drei dort, alle drei hatten dasselbe Maß, und ein einheitliches Maß hatten die elim von beiden Seiten.« Ferner Ezech. 40, 14: »Und seiner Nischen waren drei von dieser und drei von der andern Seite; und seine elim und elammim hatten dasselbe Maß wie das erste Tor: 50 Ellen seine Länge und 25 Ellen seine Breite. Und seine Fenster und sein elam (Singular von elammum) und seine Palmen hatten dasselbe Maß.« Weiter heißt es Vers 26: »Und sieben Stufen bilden seinen Aufgang und seine elammim vor ihm, und es hatte Palmen, eine von dieser, eine von jener Seite zu ihren elim.« Hierzu wird mir mitgeteilt: das dort gebrauchte hebräische Wort für Palme, timora, kommt nicht für den lebenden Palmbaum vor, der tamar heißt, sondern nur für die künstliche stilisierte Säulenpalme (Luther übersetzt: Palmlaubwerk). Elim ist Plural von ajil = Widder, aber es wäre wohl denkbar[1]), daß diese maskuline Form des Singulars und die Gleichsetzung und Beziehung zu ajil = Widder erst später erschlossen worden ist, weil das Überkragende des Kapitells dem Widderkopf ähnlich zu sein schien, während der terminus technicus ursprünglich auf ela = Terebinthe zurückgeht. — Elammoth und elammim wird gewöhnlich »Vorhalle« übersetzt.

Ob in der biblischen Beschreibung nicht Torbauten in der Art der Pylonen gemeint sind, ist eine Frage, die hier nicht entschieden werden kann. Es wäre dann möglich, daß elam die Vorhalle oder die Torhalle selbst bedeutet, elim aber, das gleichlautende Wort wie Terebinthe, die vorspringenden Pfeiler, und Palmen die Säulen bezeichneten.

EXKURS IV (zu S. 30).

Die horizontal-verbundene Volute als latentes Muster.

Die Entwicklung von der aufsteigenden Volute zur flachverbundenen, oder, um die eingebürgerte Bezeichnung zu gebrauchen: vom vertikalen zum horizontalen Typus, wie ich sie oben erklärte, wurde erleichtert und vorbereitet durch Formen gleicher Art, die sich vielfach dem Blick darboten. Schon seit den frühesten Zeiten kannte das Handwerk Spiralbügel mit flach geschwungenem Lauf, die Funde der Bronzezeit bringen die mannigfachsten Figuren, S-förmige, einfach geknickte, doppelt eingebogte, in Form einer 8 verschlungene, in vielfachen Windungen verknüpfte, gleichlaufende und gegenständige, vertikal aufsteigende und horizontal verbundene Spiralen, bisweilen gar verschiedene Bildungen am selben Gerät. Aber auch im Ornamente der Tongefäße sind die beiden Hauptarten der Volutengestalt enthalten. Nicht allein die nur geometrischen C-Spiralen, selbst

[1]) Ich bin leider nicht in der Lage, diese philologischen Fragen selbst kritisch zu prüfen, und stelle daher selbstverständlich die Hypothese nur zur Erörterung auf.

kyprischen Mischkultur immerhin doch zu Recht bestehen, wenn sie auch sehr an Wahrscheinlichkeit einbüßt[1]).

Die Terebinthe.

Die Deutung des in den kyprischen Stelen dargestellten Bildwerkes auf die Palme begegnet vielfachem Widerspruch der Gelehrten[2]). Es könnte nun diese Frage dem engeren Kreise der Spezialforscher überlassen bleiben, wenn nicht eine andere Auslegung die oben (S. 22) erwähnte Vermutung, daß im Pfeiler von Tamassos ein Kultbild zu einem Baugebilde geworden sei, in bemerkenswerter Weise zu bestätigen und zu stützen schiene. Denn nehmen wir mit vielen Fachgelehrten an, die Terebinthe (Pistacia terebynthus) sei das vornehmlich der Astarte heilige Balsamgewächs[3]), — von dem es eine eigene kyprische Abart gibt —, so

Zwickelfüllung«. Beachtenswert ist auch Wiegands Hinweis auf die Zwickelpalmette auf melischen Vasen, den er für die Akroterien gibt (a. a. O. 68).

[1]) Hogarth a. a. O. sieht den griechischen Einfluß auf Kypros als den entscheidenden an und leugnet die Abhängigkeit der dortigen Kultur von der phönikischen. Vgl. auch Lichtenberg a. a. O. 41 und 74. Landau a. a. O. 19. Winckler a. a. O. 22: »Cypern stellte sich ..... damals (zur Zeit der phrygischen Gesandtschaft des Midas an Sargon, also etwa um 700) freiwillig unter den Schutz des anerkannten Herrn von Vorderasien.« Und (S. 25): »Außerdem wird unter Asserhaddon noch einmal auf Cypern ein König mit einem deutlich phönizischen Namen genannt ..... Sonst zeigt die Liste der Königsnamen, daß damals eine andere Bevölkerung als die phönikische das Übergewicht gehabt haben muß. In persischer Zeit scheint umgekehrt dann wieder der phönikische Einfluß gestiegen zu sein.« So nimmt auch Furtwängler a. a. O. 371 die kyprischen Kapitelle als beste Beispiele für die phönikischen an. — Diese Fragen bleiben also vorläufig noch ungeklärt. Erwähnenswert ist aber Thierschs von ihm selbst als »hypothetisch« und »persönlich« bezeichnete Auffassung, die er im 3. Kapitel (S. 47 und dazu Anhang 143 Anm. 3) seines Buches: An den Rändern des römischen Reiches. München 1911, darlegt: »Die über Cypern erfolgte Transplantation der altkretischen Marinemacht an die syrische Küste.«

[2]) Vgl. Furtwängler a. a. O. 371, der die ägyptische Lilienform in den kyprischen Kapitellen wiederfindet, und Thierschs oft erwähnte Deutuug auf die Iris.

[3]) Jeremias a. a. O. nimmt für Babylon als heiligen Baum eine Dattelpalme, aber auch eine Verquickung dieser mit einer Koniferenart (Zeder) an. Die Bibel jedoch nennt am häufigsten Eichen und Terebinthen, deren Namen übrigens einander sehr ähnlich sind. Viktor Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere, 8. Aufl. Berlin 1902, 425: »Die beerentragende Terebinthe ist wie die eicheltragende Eiche, von der sie nicht immer zu unterscheiden ist, der Urbaum, unter dem die Erscheinung des Göttlichen empfangen und der Altar errichtet und das Opfer dargebracht wird.« Um einige Beispiele anzuführen: Ezech. 6, 13; Jesaias 6, 13; 57, 5 und 1, 29—30: »Sie sollen wegen der Terebinthen, an denen ihr Gefallen hattet, und der Gärten, die ihr erwählt hattet, zu Schanden werden; denn ihr sollt werden wie eine Terebinthe, deren Laub welkt .....« Schon die Septuaginta übersetzt das Wort ela mit τερέβινθος, so auch die Neueren, u. a. Kautzsch. Vgl. auch Im. Löw, Aramäische Pflanzennamen. — Eichen und Terebinthen werden in ähnlichem Sinne z. B. Hosea 4, 13 genannt. Nebenbei sei erwähnt, daß diese götzenheiligen Bäume ihre Bedeutung als solche allmählich verloren und dann — wie die Eiche und Linde der Germanen — zur Ortseiche, Ortsterebinthe wurden. Vgl. dazu Gesenius a. a. O., Stade a. a. O. und Wellhausen, Israelitische und jüdische Geschichte, Berlin 1898. Wie weit diese Umdeutung ihres Wesens ging, beweist Josua 24, 26, wo der »große Stein« und »die Eiche, (oder Terebinthe, wie die Septuaginta übersetzt), die bei dem Heiligtum des Ewigen ist,« genannt werden.

könnte es von Bedeutung werden, daß der semitische Name dieser Pflanze (ela, Plural elim) eine höchst merkwürdige Übereinstimmung mit einem terminus technicus der Architektur nahelegt, wie ihn die Bibel anläßlich der Beschreibung des Tempelbaues gebraucht. Ezechiel 40, 10: »Dazu die Nischen des Tores auf der Ostseite, drei hier und drei dort, alle drei hatten dasselbe Maß, und ein einheitliches Maß hatten die elim von beiden Seiten.« Ferner Ezech. 40, 14: »Und seiner Nischen waren drei von dieser und drei von der andern Seite; und seine elim und elammim hatten dasselbe Maß wie das erste Tor: 50 Ellen seine Länge und 25 Ellen seine Breite. Und seine Fenster und sein elam (Singular von elammum) und seine Palmen hatten dasselbe Maß.« Weiter heißt es Vers 26: »Und sieben Stufen bilden seinen Aufgang und seine elammim vor ihm, und es hatte Palmen, eine von dieser, eine von jener Seite zu ihren elim.« Hierzu wird mir mitgeteilt: das dort gebrauchte hebräische Wort für Palme, timora, kommt nicht für den lebenden Palmbaum vor, der tamar heißt, sondern nur für die künstliche stilisierte Säulenpalme (Luther übersetzt: Palmlaubwerk). Elim ist Plural von ajil = Widder, aber es wäre wohl denkbar[1]), daß diese maskuline Form des Singulars und die Gleichsetzung und Beziehung zu ajil = Widder erst später erschlossen worden ist, weil das Überkragende des Kapitells dem Widderkopf ähnlich zu sein schien, während der terminus technicus ursprünglich auf ela = Terebinthe zurückgeht. — Elammoth und elammim wird gewöhnlich »Vorhalle« übersetzt.

Ob in der biblischen Beschreibung nicht Torbauten in der Art der Pylonen gemeint sind, ist eine Frage, die hier nicht entschieden werden kann. Es wäre dann möglich, daß elam die Vorhalle oder die Torhalle selbst bedeutet, elim aber, das gleichlautende Wort wie Terebinthe, die vorspringenden Pfeiler, und Palmen die Säulen bezeichneten.

EXKURS IV (zu S. 30).

Die horizontal-verbundene Volute als latentes Muster.

Die Entwicklung von der aufsteigenden Volute zur flachverbundenen, oder, um die eingebürgerte Bezeichnung zu gebrauchen: vom vertikalen zum horizontalen Typus, wie ich sie oben erklärte, wurde erleichtert und vorbereitet durch Formen gleicher Art, die sich vielfach dem Blick darboten. Schon seit den frühesten Zeiten kannte das Handwerk Spiralbügel mit flach geschwungenem Lauf, die Funde der Bronzezeit bringen die mannigfachsten Figuren, S-förmige, einfach geknickte, doppelt eingebogte, in Form einer 8 verschlungene, in vielfachen Windungen verknüpfte, gleichlaufende und gegenständige, vertikal aufsteigende und horizontal verbundene Spiralen, bisweilen gar verschiedene Bildungen am selben Gerät. Aber auch im Ornamente der Tongefäße sind die beiden Hauptarten der Volutengestalt enthalten. Nicht allein die nur geometrischen C-Spiralen, selbst

[1]) Ich bin leider nicht in der Lage, diese philologischen Fragen selbst kritisch zu prüfen, und stelle daher selbstverständlich die Hypothese nur zur Erörterung auf.

ins Graublaue.« Herr Dir. Brinckmann schreibt mir, daß er diesen Bemerkungen im allgemeinen zustimmen könne, und ich habe mich selbst noch vor Drucklegung dieses Manuskriptes von ihrer Richtigkeit überzeugt.

Über die Erhaltung des Kopfes belehren die Abbildungen deutlich genug. Erwähnt sei nur, daß der Oberkopf nicht etwa besonders gearbeitet und angestückt war. An der Art, wie der Hals unten stumpf abgerundet und an seiner Unterseite leicht gerauht ist, erkennen wir, daß der Kopf bestimmt war, in einen besonders gearbeiteten Körper eingesetzt zu werden, einen Körper, den wir uns augenscheinlich bekleidet vorstellen müssen. Man vergleiche z. B. den Wagenlenker von Delphi, dessen Gewandausschnitt dem hier erforderlichen ziemlich genau entspricht. Die ungleiche Spannung der Kopfnicker an dem verhältnismäßig sehr starken Halse verrät uns, daß der Kopf nach seiner rechten Seite gewendet ist. Damit steht im Zusammenhange, daß der linke Kapuzenmuskel stärker gespannt und gehoben ist, als der rechte, sowie daß die Furche zwischen Hals und Wange unter dem rechten Ohre stärker einschneidet als unter dem linken. Der Kopf neigt sich zudem leicht nach der rechten Seite; die ganze rechte Gesichtshälfte hängt etwas im Verhältnis zur linken und ist um ein geringes voller und weicher gebildet. Merkwürdig flach ist der breite Nacken gestaltet — das ist wohl die breite Aussparung an Stelle der Halswirbel im Nacken, von der Willers spricht —, so flach, daß wir annehmen müssen, dieser Teil sei dem Beschauer der Figur unsichtbar geblieben. Daß der Kopf hauptsächlich von seiner linken Seite aus gesehen werden sollte, können wir aus der verschiedenen Sorgfalt schließen, mit der die kleinen Haarbüschel hinter den Ohren ausgeführt sind: hinter dem linken Ohre fein und mannigfaltig in ihrer Bewegung, hinter dem rechten ziemlich grob und gleichmäßig. Auch das linke Ohr und Auge sowie der linke Mundwinkel sind mit größerer individueller Feinheit behandelt als die entsprechenden Teile der rechten Gesichtshälfte. In auffallendem Gegensatze zu der sparsamen, aber lebendigen Modellierung der übrigen Gesichtsteile steht die vollkommen glatte Bildung der Stirn und des Nasenrückens, soweit sie erhalten sind; beide liegen in einer unbewegten Ebene. Die Haare umgaben die Stirn von Schläfe zu Schläfe in hohem Relief, von dem sich nur einige Ansätze erhalten haben. Darüber umschließt den Kopf in seiner größten Ausdehnung ein flaches Band, unter dem am Hinterkopfe die langen Haarsträhnen abwärts gekämmt sind. Jederseits setzt hinter den Ohren in hohem Relief ein in gerader Linie schräg abwärts geführter »Leisten« an mit einem breiteren Längsstreifen in der Mitte und zwei schmäleren oben und unten. Sie trafen über dem Nacken zusammen; wie, können wir nicht mehr sagen. Die Haarsträhnen des Hinterkopfes erheben sich unten in leichter Welle zu diesen »Leisten«, ohne doch in sie überzugehen. Die »Leisten« selbst müssen wir uns auch aus Haaren gebildet denken; wie freilich, bleibt uns ebenfalls ein Rätsel. Unterhalb der »Leisten« legen sich rechts und links hinter den Ohren kleine Haarbüschel in langer Reihe an den Hals bis zum Nacken, wo sie unter der abstehenden Endigung der beiden »Leisten« nicht mehr ausgeführt wurden.

Für diese ganz seltsame Frisur gibt es unter den uns bekannten Antiken nur zwei Parallelen: die eine an einem Jünglingskopfe der estensischen Sammlung, die

sich ehemals im Schloße von Catajo in Oberitalien befand, jetzt in Wien im Esterhazy-Palais aufgestellt ist (Tafel V)[1]). Auch hier liegen die Haare in starkem Relief um Stirn und Schläfen; die Enden der Haarsträhnen, die vom Wirbel aus strahlenförmig nach allen Seiten auseinandergekämmt sind, bilden hier einen dichten Kranz lebhaft geringelter Löckchen. Darüber liegt auch hier die glatte Binde in der gleichen, ungewöhnlichen Führung wie dort, und am Hinterkopfe sehen wir dieselben »Leisten«, gut erhalten nur hinter dem linken Ohre. Der breite Mittelstreifen ist hier noch einmal durch eine Längsrille in zwei Hälften geteilt. Wie diese »Leisten« hergestellt waren und wie sie im Nacken endigten, können wir auch hier nicht erkennen.

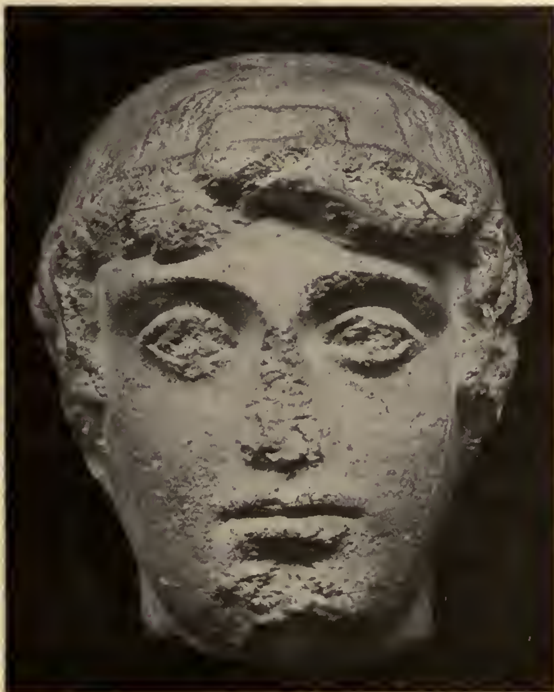


Abb. 1. Kopf in Dresden nach Gips.

Hausers Scharfblick war es nicht entgangen, daß sich diese seltsame Haartracht noch an einem dritten Kopfe wiederfindet: an einem männlichen Köpfchen, das aus der Sammlung Dressel in das Dresdener Albertinum gelangt ist (s. Arndts Notiz im Text zu den Einzelaufnahmen I² S. 18 zu Nr. 50/51; wir geben das Köpfchen mit Herrmanns gütiger Erlaubnis, für die wir ihm aufrichtigen Dank sagen, nach dem Marmor auf Taf. VI, nach dem Abguß in Abb. 1 wieder). Herrmann hat über die Erwerbung des Stückes im Arch. Anz. 1889, 97 berichtet; er erkennt darin mit Recht ein gutes altgriechisches Originalwerk. H. 0,155 m. Wenn Herrmann angibt, der Kopf sei in parischem Marmor gearbeitet, so bedeutet das wohl nur, daß wir es weder mit italischem noch mit pentelischem Marmor zu tun haben. Nach meinen Auf-

[1]) Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien V n. 685; Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen I n. 50, 51. Die Erlaubnis, den Kopf neu publizieren zu dürfen, sowie die prächtigen Aufnahmen, die unseren Abbildungen zugrunde liegen, verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Bankó, dem ich hiermit schuldigen Dank entrichte. Er schreibt mir zudem über den Erhaltungszustand des Kopfes: »Ergänzt ist nicht nur, wie Dütschke angibt, ein großes Stück des Hinterkopfes hinter dem r. Ohre, sondern auch ein flaches Stück unter dem l. Ohre. Die Nasenspitze war ergänzt, ebenso das Kinn; was man jetzt auf der Photographie sieht, ist alt. Die Binde ist an dem modernen Stück hinter dem r. Ohre ergänzt; sie müßte höher verlaufen. Die Verknotungsstelle ist so abgescheuert und verschmiert, daß sich auch vor dem Originale keine klare Vorstellung gewinnen läßt, wie sie ausgesehen hat. Die Gesichtslänge beträgt nicht 30, wie Dütschke angibt, sondern nur 13 cm.«

zeichnungen ist der Marmor feinkörnig und gelblich, jedenfalls nicht großkristallinisch, wie der parische Lychnites. Auffällig ist es, daß die ganze r. Kopfhälfte weit besser ausgeführt ist als die l.; besonders deutlich wird das, wenn man die beiden Ohren miteinander vergleicht. Der Kopf sollte also doch wohl von dieser Seite hauptsächlich gesehen werden; da er andrerseits, wie Herrmann richtig angibt, ganz gerade auf seinem Halse sitzt, müßten wir danach annehmen, die ganze Figur habe nach l. gewendet gestanden. Die Haare sind vom Wirbel aus strahlenförmig gekämmt. Unter dem Reifen durch, der ebenso liegt wie die Binden an den beiden andern Köpfen, hängt jederseits ein Büschel kurzer Strähnen über dic Schläfe abwärts. Oberhalb der Stirn sind längere Strähnen von beiden Seiten aus nach der Mitte zu aufgenommen und in der Mitte verknotet; soweit entspricht die Frisur vollkommen der des archaischen Bronzekopfes in Berlin, den Furtwängler in den Meisterwerken 675 ff. Taf. XXXII veröffentlicht hat, nur ist in Dresden der Stirnknoten augenscheinlich über den Reifen rückwärts gelegt und hier befestigt. Hinter den Ohren setzt wieder je eine straff nach rückwärts und abwärts gekämmte Strähnenmasse an, ebenso wie die »Leisten« an den Köpfen in Hannover und Wien; hier ist es deutlicher, daß es sich um Haare handelt, und hinten erkennen wir noch über der Stelle dcs Zusammentreffens Reste, die nur von dem aufwärts befestigten Endschopfe dieser Haare herrühren können. Damit erhalten wir also auch die erwünschte und erwartete Antwort über diesen Teil der eigenartigen Tracht [1]).

Ihretwegen hatte sich Willers seinerzeit an Studniczka gewendet, der ihm antwortete: »Die Abarbeitung am Hinterhaupt bei Ihrem Kopfe kann so nicht zutage gelegen haben, sondern muß bedeckt gewesen sein; hier hat ein Helm aufgelegen.« Diese Annahme konnte schon durch die sorgfältige Ausarbeitung der Haare am Hinterhaupte des Kopfes in Hannover widerlegt werden; vollends wird sie jetzt durch die Parallclen der Köpfe in Wien und Dresden hinfällig. Augenscheinlich handelt es sich um eine seltene, zeitlich und wohl auch örtlich begrenzte Erscheinung, eine festliche Haartracht athletisch gebildeter Jünglinge; tragen doch die beiden Köpfe in Hannover und Wien die Siegerbinde. Daß es sich tatsächlich um eine nur an bestimmtem Ort übliche Tracht handelt, können wir daraus schließen, daß alle drei Köpfe, ihrer stilistischen Eigenart nach zu urteilen, aus der gleichen Kunstschule stammen.

[1]) Es erübrigt noch, kurz eines scheinbaren weiteren Beispiels dieser Haartracht zu gedenken: eines Porträtkopfes auf Schloß Erbach (Anthes, Die Antiken der gräfl. Erbachischen Sammlung in Erbach i. O. [Darmstadt 1885] S. 18 f. n. 17; Bernoulli, Röm. Ikonographie II 1, 212f., Fig. 40; Six, Röm. Mitt. XIII 1898, 66 ff., Taf. III; Arndt-Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts 497/8). Die Nackenpartie erinnert merkwürdig stark an die entsprechenden Teile der oben behandelten Köpfe, aber Herr Prof. Anthes teilt mir nach erneuter Prüfung des Marmors mit, es könne gar keinem Zweifel unterliegen, daß es sich hier um einen Fellhelm mit leicht aufgebogenem Nackenschutz handle. Verschweigen will ich nicht, daß mir in der Physiognomie des Kopfes die charakteristischen Anzeichen des claudischen Familientypus, auch in der Formenbehandlung die stilistischen Merkmale der claudischen Zeit ganz unverkennbar scheinen (gegen claudisches Gepräge Bernoulli; nach Arndt unbekannter Grieche, nach Six Seleukos Nikator). Dragendorff meint, der Helm sei die galea; man habe dem Leder hier nur seine Haare gelassen (vgl. Marquardt, Röm. Staatsverwaltung S. 343 mit Anm. 3).

Um zu erkennen, welcher Schule der Kopf in Hannover zuzuschreiben sei, genügt ein Blick auf unsere Abbildung 2 und die Tafel Nr. 293 der Brunnschen Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, und zwar auf den rechten der beiden dort abgebildeten, in Palermo befindlichen Köpfe, der auf der Pronaos-Seite des Heratempels in Selinunt gefunden wurde und zu den Resten der Metopen auf dieser Seite gehört [1]). Nicht nur die Bildung der einzelnen Formen — man achte z. B.



Abb. 2. Kopf in Hannover und Kopf aus Selinunt in Palermo.

auf die leicht vorquellenden Augen — stimmt an beiden Köpfen genau überein, auch die besondere Art, wie der Kopf auf dem Halse getragen wird, ist hier wie dort die gleiche. Trotziger Stolz, herbe Kraft und gesunde Frische, tatenfrohe Energie und gehaltene Vornehmheit — alles spricht sich an beiden Köpfen gleichartig in den jugendlichen Zügen eines kaum zur Blüte entfalteten Wesens aus. Dabei ist eine größere Feinheit der Durchführung an dem Kopfe in Palermo unverkennbar. Aber auch die Größe beider Köpfe und die Art, wie der Hals unten zum Einfügen in einen Körper zugerichtet ist, stimmen überein; ob auch die Qualität des Marmors, muß später einmal festgestellt werden. So ist es begreiflich, daß Furtwängler, wie mir Schuchhardt mitteilte, geradezu vermuten konnte, der Kopf in Hannover habe ebenfalls zu den Metopen des Heraions gehört. An sich wäre das sehr wohl möglich:

[1]) Vgl. Benndorf, Die Metopen von Selinunt S. 60, Taf. XI 1. Wir bilden in Abb. 2 den Kopf nach einer anderen Vorlage zugleich mit einer entsprechenden Ansicht des Kopfes in Hannover ab.

Kestner ist, wie wir hörten, von 1817—1853 in Rom ansässig gewesen; die ersten Funde in Selinunt kamen 1822 zutage; seitdem sind dort bis 1831 fortgesetzt Nachforschungen angestellt worden. Kestner selbst ist im November des Jahres 1824 in Selinunt gewesen. Herr Dir. Brinckmann hatte die große Güte, die betreffenden Stellen — es handelt sich um die ersten Tage des November — aus dem Tagebuch und einem zugehörigen Skizzenbuche nachzuprüfen [1]). Aus ihrem Wortlaut ergibt sich nichts für die Herkunft unseres Kopfes. Aber angenommen, Kestner habe das Stück damals in Selinunt erworben, wäre es doch begreiflich, wenn er eine Aufzeichnung über den Kauf unterlassen hätte. Jedenfalls muß der Kopf damals gelegentlich gefunden und beiseite geschafft worden sein; entweder an Ort und Stelle oder auf dem Umwege durch den Kunsthandel kam er in Kestners Besitz. So sicher wir demnach aber auch mit der Herkunft des Kopfes aus Selinunt rechnen können, seiner Zuteilung an die Metopen stehen doch gewisse Bedenken gegenüber: die größere Feinheit der Arbeit am Kopfe in Palermo wurde schon hervorgehoben, würde jedoch an sich wenig besagen; aber der Kopf in Hannover ist männlich, während in jener Metopenreihe nur die weiblichen Köpfe in Marmor gearbeitet sind, und auch nicht die ganzen Köpfe, sondern nur Gesicht und Hals (in der westlichen Metopenreihe Vorderkopf und Hals). So müssen wir uns doch wohl damit begnügen, in dem Kestnerschen Kopf einen nahen Verwandten des palermitaner Kopfes zu erkennen, verwandt in stilistischer wie auch technischer Hinsicht, das Fragment einer Figur aus der gleichen Werkstatt, in der auch jene Metopenreihe gearbeitet wurde.

Mit der Kunst von Selinunt steht nun aber auch der Wiener Kopf in engster Beziehung. Das springt weniger deutlich bei Betrachtung seiner Vorderansicht in die Augen als bei der seiner Profile. Man vergleiche mit ihnen in der Festschrift für Benndorf S. 123, Abb. links, die Profilaufnahme des andern auf jener Tafel des Brunnschen Werkes abgebildeten Kopfes — er stammt aus der westlichen Metopenreihe des Heraion (Benndorf a. a. O. Taf. XI 2, 3, 5) — und diejenige des kleinen, aus Selinunt stammenden Köpfchens im Berliner Museum ebenda Taf. VI. Vor allem findet sich auch hier wieder die eigenartig charakteristische Bildung des Untergesichtes und die auffällig kurze Form der Nase. Dabei ist es unverkennbar, daß der Wiener Kopf zeitlich

[1]) Die folgenden Zeilen entnehme ich einem an Schuchhardt gerichteten, mir gütigst zur Verfügung gestellten Briefe Brinckmanns: »Selinunt selber hat Kestner erst am Schlusse seiner mit Stackelberg unternommenen Rundreise durch Sizilien besucht. Leider weist das laufende Tagebuch gerade für jene Tage (erste Novembertage) leere Seiten auf; doch finden sich in einem zugehörigen Skizzenbuch längere, über fast 6 Seiten hin dicht geschriebene Bemerkungen über die drei Selinunter Tempel, die von K. am 2. November 1824 unmittelbar zwischen den Tempeltrümmern »auf einem Säulenstück« niedergeschrieben sind. Diese Bemerkungen beziehen sich nur auf die Architektur.« Unter dem 10. September berichtet K. von einem Besuch im Museum zu Palermo und Besichtigung der Metopen und Basrelief-Fragmente aus Selinunt unter Führung des Barone Pisani, dann unterm 10. November von einem letzten Besuch im Museum zu Palermo, wo er zu seinem Schmerz erfuhr, »daß der Herakles Melampygos und die Medusa mit Perseus in dem mittleren Tempel im Castell von Selinunt, auf dem nördlichen Hügel ausgegraben« seien; er und Stackelberg waren dorthin »verleitet durch die Lügen des Schäfers und aus Mangel an Zeit nicht gekommen«.

eincr jüngeren Schicht angehört, als die beiden verglichenen Köpfe, auch als der Kopf in Hannover und die mit ihm verwandten Köpfe der Ostmetopen; man beachte die Bildung der Augen und die Stellung der Ohren. Andrcrseits ist es nicht zufällig, daß wir zum Vergleich mit ihm den Kopf von der Westseite des Tempels und den in Berlin gewählt haben, denen er stilistisch zweifellos näher steht als jenen andern. Wir können uns das Verhältnis wohl so vorstellen, daß sein Künstler ein Schüler der Werkstatt war, der die Herstellung der Westmetopen in Auftrag gegeben war. In der Werkstatt der Ostmetopen hatte noch vor der Zeit seines Wirkens der Stil der Selinunter Kunst durch das Auftreten eines etwas jüngeren Meisters eine eigenartig neue Prägung erhalten, die wir in dem Kestnerschen Kopfe wiedergefunden haben. Bedeutsam ist es zudem, daß der Wiener Kopf mit diesem und den Metopenköpfen auch in der Größe übereinstimmt, um so bedeutsamer, als wir es hier zweifellos mit der Kopie eines Einzelbildes zu tun haben, einer Kopie, die wir, nach den gut erhaltenen Teilen der Haare zu urtcilen, recht hoch einschätzen dürfen: das Gesicht ist einer durchgreifenden Reinigung unterzogen worden und hat wohl erst dabei die Frische seiner Formengebung eingebüßt.

Ich denke, man wird mir, einmal auf diesen Zusammenhang aufmerksam geworden, auch für das Dresdener Köpfchen ohne weiteres seinen Zusammenhang mit der Kunst von Selinunt zugeben. Man braucht ja nur dcn Bau des Gesichtes und des Schädels mit dem der andern hier behandelten Werke zu vergleichen, um die Übereinstimmung zu erkennen. Auch beachte man von Einzelheiten die Form der Augen, mit der wir uns noch eingehender beschäftigen werden, und die eigenartig flache Stirn, die ebenso an dem Kestnerschen Kopfe wiederkehrt. Ich sehe in dem Dresdener Köpfchen einen Vorboten des Stiles, den wir ausgereift an den Ostmetopen finden; zeitlich steht es den Westmetopen und dem Berliner Köpfchen näher, mit dem es auch die Gleichhcit des Materials zu verbinden scheint (auch Kekule hielt ja den Marmor, aus dem das Berliner Köpfchen gearbeitet ist, für parisch oder dem parischen gleichartig).

Die drei für unsere Vorstellung der selinuntischen Kunst neugewonnenen Köpfe bestätigen vollauf ein Ergebnis bisheriger Forschung: die Feststellung des innigen Zusammenhanges dieser Kunst mit der attischen des Kritios und Nesiotes [1]). So deutlich aber auch der Typus des Harmodios-Kopfes in allen selinuntischen Köpfen verfeinert nachklingt, einen Zug besitzen sie alle, der sie ganz bestimmt von jenem unterscheidet: die Bildung der Augen, insbesondere die Zeichnung der Lider mit dem abwärts gezogenen inneren Augenwinkel. Es ist die gleiche Form, die sich später

[1]) Milchhöfer war der erste, der in den Athen. Mitteilungen IV 1879, 76 Anm. auf diesen Zusammenhang hingewiesen hat. Seitdem sind seine Beobachtungen oft und mit größerer Zuversicht wiederholt worden; wie mir scheint, mit Recht. Den gleichen Zusammenhang verrät die in Selinunt gefundene Bronzestatuette in Castelvetrano (vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 77 Anm. und Hauser bei Arndt-Amelung E.-A. Nr. 569—572). Sie ist nichts anderes als eine durch provinzielles Ungeschick verkümmerte Nachbildung des Typus, den wir in originaler Vollendung noch heute in dem Knaben von der Akropolis vor uns sehen. Dabei kann es sehr wohl zu Recht bestehen, daß Furtwängler die Bronze für »älter« erklärt als die Marmorfigur, und daß Hauser diesen Unterschied im Grade der Entwicklung noch stärker bctont haben will.

noch stärker betont an den Werken des Kresilas wiederfindet [1]). In dem vorliegenden Falle dürfen wir diesem Zuge um so mehr Bedeutung beimessen, als wir die gleichc Bildung auch bereits an den Köpfen der Metopen vom mittleren Burgtempel C in Selinunt vorfinden, und zwar hier wiederum als unterscheidendes Merkmal beim Vergleiche mit Werken derjenigen Kunstschule, zu der diese Metopen in demselben Abhängigkeitsverhältnis stehen wie die hier besprochenen Köpfe zu der des Kritios und Nesiotes — beim Vergleich mit Werken der »daidalischen«, kretisch-peloponnesischen Schule [2]). Augenscheinlich können wir in diesem Zuge einen ganz eigenen Besitz des selinuntischen Stiles erkennen, denn in so früher Zeit findet er sich an keinem andern Orte der griechischen Welt, und als eigensten Besitz haben ihn denn auch die selinuntischen Künstler des 5. Jahrhunderts beibehalten, als sie im übrigen die Herrschaft des peloponnesischen Stiles mit der des attischen Stiles vertauschten [3]). Endlich bemerken wir an dem Kopfe einer Knabenfigur in Girgenti (vgl. Kekule a. a. O. und Hauser E.-A. Nr. 759—761; dazu Herrmanns Nachtrag im Text zu der IV. Serie S. 67), daß diese Form auch in andern Kreisen der sizilischen Kunst gleicher Zeit Eingang gefunden hat.



Abb. 3. Kopf aus Selinunt in Palermo.

Eben diese Figur in Girgenti gibt mir den Anlaß, hier eine Beobachtung mitzuteilen, die wiederum geeignet ist, den Zusammenhang der sizilischen Kunst mit der des Kritios und Nesiotes zu erweisen, für manchen vielleicht sicherer, als es stilistische Betrachtungen vermögen, handelt es sich doch hier um ein ganz äußerliches technisches

[1]) Vgl. Sieveking-Buschor im Münchner Jahrbuch VII, 1912, 132.

[2]) Wir geben in unserer Abbildung 3 einen einzeln gefundenen Kopf aus jener Metopenreihe, der auch bei Brunn-Bruckmann Nr. 292 veröffentlicht ist, nach einer andern Aufnahme wieder. Man vergleiche ihn mit dem Kopfe der einen von den beiden Jünglingsstatuen des Polymedes in Delphi (Fouilles de Delphes IV, Taf. I) und dem der weiblichen Statuette von Auxerre im Louvre (Monum. Piot XX, 1912, Taf. I).

[3]) Von den äginetischen Skulpturen, die in ihrem Stilunterschiede beider Tempelseiten eine so bedeutsame Parallele zu den selinunter Skulpturen bieten, zeigt diese Augenform durchgängig nur der Westgiebel, aus dem Ostgiebel dagegen einzig der Kopf des rechts Zugreifenden, der auch sonst verhältnismäßig viel vom Gepräge des älteren Stiles bewahrt hat (Furtwängler, Aegina Taf. 97; Bulle, Der schöne Mensch. 2. Aufl., Taf. 193, 3), und ein behelmter Kopf, der nicht zu den Giebeln gehört (Furtwängler a. a. O. Taf. 74 und S. 260, Abb. 217, 218).

Hilfsmittel. In Abb. 4 habe ich die Schädelaufsicht des Knaben in Girgenti zusammengestellt mit derjenigen des archaischen Kolossalkopfes einer Göttin in der Sammlung Ludovisi (s. zuletzt Helbig, Führer 3 II Nr. 1288). Da wir an diesem Kopfe keine Spur jener charakteristischen Augenform finden, dürfen wir ihn desto zuversichtlicher der attischen Kunst, statt, wie man früher geneigt war, der sizilischen, zuschreiben. Wir finden nun auf beiden Köpfen eine ganz regelmäßige Einteilung der Schädeldecke vom Wirbel aus bis zu dem umschließenden Bande durch gerade Linien, zwischen denen gleichartige Segmente entstehen; diese sind dann mit strahlenförmig geführten Rillen ausgefüllt. Es handelt sich, wie gesagt, nur um ein Hilfsmittel, das die regelmäßige Angabe der strahlenförmig geordneten Haarlinien erleichtern sollte, ein Hilfsmittel, das mir aber bei keinem andern antiken Kopfe

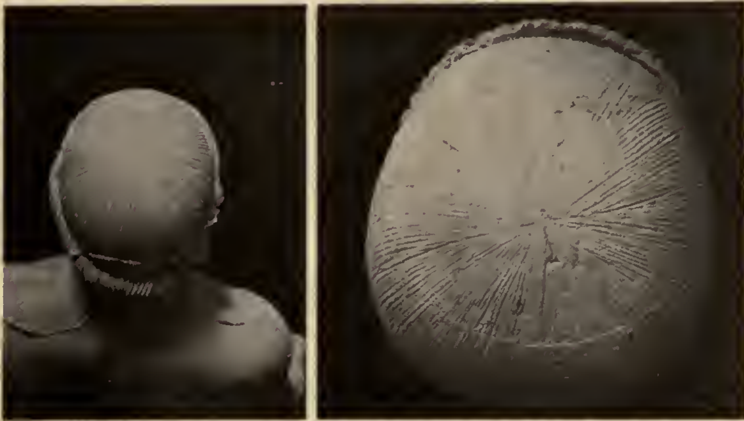


Abb. 4. Kopf der Knabenstatue in Girgenti und Kolossalkopf Ludovisi im Aufsicht.

aufgefallen ist und dessen Wiederholung sich doch wohl am ehesten aus Ateliertradition erklären dürfte.

Können wir, ausgehend von dem Wiener Kopfe, das Bild der selinuntischen Kunst noch reicher gestalten? — Arndt nennt in dem Texte der Einzelaufnahmen als nächste Verwandte des Kopfes den des wagenbesteigenden Jünglings im Conservatorenpalast und den sogenannten Lysias in Villa Albani [1]). Auch Furtwängler (Meisterwerke S. 685 Anm. 2) nennt den Kopf in Wien und den wagenbesteigenden Jüngling in engstem Zusammenhange nebeneinander, und auch er rechnet an einer andern Stelle (S. 115) den Lysias zu der gleichen Gruppe. Diesen lassen wir hier wohl besser beiseite; er ist, wenn wir von den in die Stirn hängenden Locken absehen, mit dem Wiener Kopfe nicht einmal durch Züge einer allgemeinen Ähnlichkeit verbunden, wie das für den Kopf der Statue auf dem Capitole zweifellos zutrifft. Darüber hinaus scheint mir nach immer erneuter Prüfung aber auch hier die Verwandtschaft nicht zu gehen, wenigstens nicht mehr an greifbaren Formen nachweisbar zu sein.

[1]) Vgl. über sie zuletzt Helbig, Führer (3. Aufl.) I, S. 556 f. u. 973.

Allerdings müssen wir das Original der Statue um die Zeit einer Generation später datieren als das des Kopfes; in dieser müßten sich aber auch die für den besonderen Stil charakteristischen Formen in der Selinunter Schule vollkommen gewandelt haben. Dagegen scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß uns in einem andern, einem weiblichen Kopfe, tatsächlich ein Werk aus der Schulfolge der Selinunter Kunst erhalten sei: in dem reizvollen Athenakopfe in Brescia (Einzelaufnahmen Nr. 194—196), den Furtwängler (Meisterw. S. 123 f. Fig. 23) Pheidias zugeschrieben hat. Die Verwandtschaft mit den Metopenköpfen aus Selinunt scheint mir vor allem im Obergesicht deutlich, auch in der Haltung des Kopfes. Die Veränderungen im Untergesicht — Proportionen und Mundform — müßten wir dann mit den bei dem Fortschritt vom Lehrer zum Schüler natürlichen Wandlungen des Formempfindens in jener Zeit erklären. Auch fremde Einflüsse könnten dabei mitgewirkt haben.

Nicht für die selinuntische Kunst, wohl aber für den weiteren Kreis der sizilisch-unteritalischen Kunst jener Zeit scheint die Betrachtung der Köpfe in Hannover, Wien und Dresden ein anderes Resultat zu ergeben. Wir beobachteten an beiden als Besonderheit die Lage der Binde, die den Hinterkopf nicht, wie sonst üblich, in der Senkung unter seiner größten Ausweitung umschließt, sondern diese Ausweitung selbst. Das gleiche Motiv finden wir wieder an dem Kopfe des bronzenen Wagenlenkers in Delphi; an dem Vorderkopfe freilich liegt die Binde hier anders als dort, unterhalb der Haargrenze, aber diese Abweichung findet sich auch sonst, während ich für die eigenartige Lage der Binde am Hinterkopfe nur die drei hier zusammengestellten Köpfe zu nennen wüßte. Aber noch etwas anderes, ein Zug innerlicher Verwandtschaft, verbindet den Kopf des Wagenlenkers mit den Marmorköpfen. Auch in seinen Formen ist die Nachwirkung des Stils der Tyrannenmörder, wenn auch nicht in der gleichen Prägung wie in den selinuntischen Köpfen, deutlich fühlbar. Dem Wagenlenker fehlt die energische Bildung des stark vorgeholten Kinns und auch die oben geschilderte Zeichnung der Augenlider. So können wir aus alledem nur entnehmen, daß der Wagenlenker in einer Gegend geschaffen wurde, die, nach der eigenartigen Bindentracht zu schließen, wohl nicht allzuweit von Selinunt entfernt lag, jedenfalls aber von einem Künstler, der den gleichen stilistischen Einfluß erfuhr, wie jene Werkstätten in Selinunt, diesen allerdings wieder in eigener Weise verarbeitet hat. Immerhin dürften auch diese Ergebnisse schon dazu genügen, die letzthin ausgesprochene Rückführung des Wagenlenkers auf Pythagoras von Rhegion zu unterstützen; von Duhn hat sie begründet [1]) mit vergleichenden Zusammenstellungen des Kopfes der delphischen Statue mit einem in Medma-Rosarno gefundenen Terrakottakopfe im Museum in Reggio und mit einer syrakusanischen Münze, beide so überzeugend, daß sich kaum etwas dagegen wird einwenden lassen. Dazu kommt, daß die letzten Darlegungen über die Inschrift der Quadriga, von der der Wagenlenker stammt, denn doch wohl endgültig erwiesen haben, daß es sich um

[1]) Ausonia VIII 1913 (erschienen 1915), 40 f. Wie eng diese Terrakotten von Reggio auch mit der selinunter Plastik zusammenhängen, beweist ein vergleichender Blick auf Fig. 7 bei v. Duhn und den linken Kopf auf Nr. 293 von Brunn-Bruckmanns Tafeln.

ein Weihgeschenk des Anaxilas von Rhegion handelt, für den, da er vor vollzogener Weihung starb, sein Verwandter Polyzalos signierte, der Bruder des Gelon und Hieron. Eine Schwierigkeit bei der Rückführung auf Pythagoras, die wir vorläufig jedenfalls nicht lösen können, darf allerdings nicht verschwiegen werden. Zwei verschiedene antike Überlieferungen knüpfen diesen Meister durch seinen Lehrer Klearchos von Rhegion an die peloponnesische Kunst [1]. Von einer Nachwirkung des Stiles dieser Kunst ist in der Statue des Wagenlenkers nichts zu spüren.

In demselben Bande der Ausonia, in dem v. Duhn seinen Vortrag über den Wagenlenker veröffentlicht hat, spricht Orsi auf S. 51 bei Gelegenheit der Publikation einer wundervollen Bronze aus Adernò, die er mit vollem Rechte wiederum der Schule des Kritios und Nesiotes zuschreibt — er hätte die Werke der den Meistern folgenden Generation zum Vergleich heranziehen können — von den verschiedenen Einflüssen festländisch-griechischer und ionischer Kunst auf die Entwicklung der sizilischen und unteritalischen Kunst. Das reiche und mannigfach gekreuzte Gewebe dieser Einwirkungen zu entwirren und in all seinen Fäden darzulegen, würde hier zu weit führen. Ein eigenes Kapitel in diesem Zusammenhange müßten die Beziehungen zwischen sizilischer Plastik und den Skulpturen des Zeustempels in Olympia bilden. Hier mußte es genügen, einen Teil des Bildes vollständiger und klarer, als vorher möglich war, wiederherzustellen. Daß uns das zur Hauptsache mit Werken gelungen ist, die sich in deutschen Sammlungen befinden, war dem Verfasser eine besondere Genugtuung.

Berlin. W. Amelung.

ARCHÄOLOGISCH-EPIGRAPHISCHES.

I. MIKYTHOS VON RHEGION.

Die olympischen Weihgeschenke des Mikythos, τὰ ἀναθήματα ἐς Ὀλυμπίαν τὰ πολλά, anklingend an Herodots τοὺς πολλοὺς ἀνδριάντας (VII 170), erwähnt Pausanias zuerst bei der Beschreibung der Zeusbilder (V 24, 6) [2]. Der hier angekündigte ἐφεξῆς λόγος lautet (26, 4f.): τὸν γὰρ δὴ Μίκυθον τοῦτον Ἡρόδοτος ἔφη ἐν τοῖς λόγοις (a. a. O.), ὡς Ἀναξίλα τοῦ ἐν Ῥηγίῳ τυραννήσαντος γενόμενος δοῦλος [3] καὶ ταμίας τῶν Ἀναξίλα χρημάτων ὕστερον τούτων ἀπιὼν οἴχοιτο ἐς Τεγέαν τελευτήσαντος Ἀναξίλα. τὰ δὲ ἐπὶ τοῖς ἀναθήμασιν ἐπιγράμματα καὶ πατέρα Μικύθῳ Χοῖρον καὶ Ἑλληνίδας αὐτῷ πόλεις

[1]) Overbeck, Sq. 332f. u. 490f.

[2]) Zu den Weihgeschenken des Mikythos gehört nicht der von der Ekecheiria bekränzte Iphitos Paus. V 26, 2, wie Blümner in seinem Kommentar S. 339, 444 meinte. Pausanias knüpfte mit dieser Gruppe die Beschreibung der Mikythos-Anathemata an 10, 10 an; vgl. Robert, PW. u. d. W. Glaukos 47). Das Elegeion dieser Gruppe, nicht etwa der Iphitos-Diskos (so zu V 4, 6 Frazer S. 469, Blümner S. 293), hat offenbar den Iphitos Αἵμονος παῖδα genannt. Sonst hätte sich Pausanias doch nachher nicht auch noch auf die Ἠλείων γράμματα ἀρχαῖα berufen.

3) Mit δοῦλος hat Pausanias Herodots οἰκέτης wiedergegeben; darüber, daß Mikythos kein Sklave sein konnte, vgl. auch Beloch, Griech. Gesch. II 2^2 177

Ῥήγιόν τε πατρίδα καὶ τὴν ἐπὶ τῷ πορθμῷ Μεσσήνην δίδωσιν· οἰκεῖν δὲ τὰ μὲν ἐπιγράμματα ἐν Τεγέᾳ φησὶν αὐτόν, τὰ δὲ ἀναθήματα ἀνέθηκεν ἐς Ὀλυμπίαν εὐχήν τινα ἐκτελῶν ἐπὶ σωτηρίᾳ παιδὸς νοσήσαντος νόσον φθινάδα.

Von diesen Epigrammata haben die deutschen Ausgrabungen crhebliche Reste ans Licht gefördert (Inschr. von Olympia 267—269). Nr. 267, ein heil erhaltener Basisblock, gibt die Abschlüsse einer vierzeiligen Weihinschrift; Nr. 268, nur ein halber Block, wiederholt, mit geringen Abweichungen, die erste Hälfte von Nr. 267; Nr. 269 a—e sind fünf Fragmente, von denen nicht feststeht, ob sie von 267/268 oder etwa auch von einer dritten Inschrift stammen.

Nach einem Ergänzungsversuche H. Roehls (IGA 532), der mit überlangen Zeilen, die ungezählten Vermutungen Spielraum gaben, rechnete, hat Georg Kaibel[1]) unter Annahme des Verlustes eines mit Nr. 267 gleichlangen Blockes und nach Pausanias' Inhaltsangabe folgenden Text vorgeschlagen, *ne quis Micythum scripsisse crederet quae vix mediocri alterius post Christum saeculi sophista digna essent:*

[Μίκυθος ho Χοίρο Ῥεγῖνος καὶ Μεσσέ]νιος, Ϝοικέον ἐν Τεγέει,
[τἀγάλματα τάδε θεοῖς ἀνέθεκε πᾶσι]ν καὶ θεαῖς πάσαις·
[παιδὸς δὲ νόσον φθινάδα νοσέοντος κ]αὶ χρεμάτον hόσσα Ϝοι πλεῖστα ἐγέν[ετο δυνατὸν
[ἰετροῖς δαπανεθέντων, ἐς Ὀλυμπίεν] ἐλθὸν ἔπειτα εὐξάμεν-
[ος, ὅς Ϝοι ὁ παῖς ἐσόθε, ἀνέθεκεν].

Nr. 267 ist στοιχηδόν geschrieben, während diese Schreibart in Nr. 268 nicht genau durchgeführt erscheint.. Nach den Ergänzungen von Z. 1 und 2 berechnete Kaibel die verlorenen Zeilenhälften auf 29 Buchstaben; von dieser Norm weicht Z. 3 mit 30 ab.

Seither hat sich niemand an dieser Inschrift versucht. Gewiß hatte Kaibel recht mit den Worten: *non tam quid Micythus scripserit scire refert quam illud quod haec omnia prosa oratione usus scripsit memorabile est*; aber eine in so mancher Hinsicht wichtige Inschrift verdient doch wohl den Versuch, die Ergänzung möglichst in Einklang mit dem äußeren Befunde und den Worten des Pausanias zu bringen.

Der Annahme einer 5. Zeile widerspricht in Nr. 267 und 268 der Augenschein, obgleich ihr selbst die Herausgeber der Inschriften von Olympia schließlich zugestimmt haben. Die Inschrift schloß also, wie U. v. Wilamowitz schon vor Jahr und Tag bemerkt hat[2]), Z. 4 mit den Worten ἐπεὶ τὰ εὐξάμεν ab. Ferner hat Z. 3 nicht auf einen andren Block übergegriffen, denn nach leider nur sehr knappen Andeutungen von H. Bulle[3]) bildete der Block Nr. 267 den linken Abschluß des Durchgangs, der

[1]) Hermes XXVIII 1893, 60; danach Inschr. von Ol., Bechtel SGDI. 5276. (O. Hoffmann, Gr. Dial. III 6 Nr. 8.)

[2]) Lit. Centralbl. 1896, 1358; v. Wilamowitz vergleicht Aesch. Eum. 174 καὶ τὸν οὐκ ἐκλύσεται. Wenn ich mich recht entsinne, hat er mich einmal auch auf Sappho Fr. 2, 17 ἐπεί κεν ᾖι τά verwiesen (Sappho u. Simonides S. 56 f.). Vgl. Kühner-Gerth II 1³ 582 ff.

[3]) Griech. Statuenbasen 1898, 24 f. Es wäre sehr zu wünschen, daß die olympischen Basen entsprechend der durch die Bearbeitung der delphischen Funde wesentlich geförderten wissenschaftlichen Technik neu bearbeitet und herausgegeben würden. Gerade die Standspuren vom Mikythos-Denkmal sind von hervorragender Bedeutung für die Herleitung und Entwicklung des Polykletischen Schreitmotivs (vgl. Furtwängler, Meisterwerke 405 f.; Robert, Hermes XXXV 1900, 188; Bulle, Der schöne Mensch ² 93 ff.) und sind trotzdem m. W. noch niemals im Bilde wiedergegeben.

inmitten der Vorderseite in das mächtige Rechteck hineinführte, auf dem einst eine Statue neben der andren aufgereiht stand. Seine Rekonstruktion bestätigt dafür Kaibels Voraussetzung nur eines als Inschriftträger fehlenden Vorderblocks. So kommt hier Gottfried Hermanns Grundsatz [1]) tatsächlich zur Geltung: *proficiscendum vero semper ab eo, quod maxime simplex est, ut pauca deesse putemus.*

Inhaltlich hatte Kaibel Z. 3 von Roehl die Anschauung übernommen, daß in ihr von dem παῖς νοσέων gehandelt sei; Pausanias' Worte εὐχήν τινα ἐκτελῶν ἐπὶ σωτηρίᾳ παιδὸς νοσήσαντος führen, wie schon die Tatsache der Weihung an und für sich, auf dessen glückliche Genesung [2]). Und ebenso geht auf Roehl die Einführung der überreich honorierten Ärzte in Z. 3/4 zurück, während die übliche Charakterisierung des Anathems als ἀπαρχή oder δεκάτη vermißt wird. Bei dem nachstehenden neuen Versuche für Z. 3/4 handelt es sich natürlich auch nur darum, den wahrscheinlichen Inhalt in mögliche Worte zu kleiden:

[Μίκυθος ho Χοίρο Ῥεγῖνος καὶ Μεσσέ]νιος, Fοικέον ἐν Τεγέει,
[τἀγάλματα τάδε θεοῖς ἀνέθεκε πᾶσι]ν καὶ θεαῖς πάσαις
[παιδὸς ἐκ νόσο φθινάδος σοθέντος κ]αὶ χρεμάτον hόσσα Fοι πλεῖστα ἐγέν-
[ετο δεκάτεν ἀπερξάμεν, ἐς Ὀλυμπίεν] ἐλθόν, ἐπεὶ τὰ εὐξάμεν.

Z. 3 wäre z. B. eine andere Möglichkeit hυπὲρ hυιõ φθίσεος ἀπαλλαγέντος. Z. 2 ist vielleicht ἀνέθεκα stilgemäßer. bzw. Z. 4 hιδρύσατο. Sollte man ἐς Ὀλυμπίεν] ἦλθον vorziehen, so müßte ein Partizipium wie ἐσενείκας vorantreten [3]).

Die Fragmente 269 a, b, c lassen sich in den ergänzten Hälften der Z. 1 und 2 unterbringen und haben für die von Kaibel gewählte Wortstellung entschieden. Auf den Ehrgeiz, die Ergänzung der Z. 3 und 4 den beiden übrigen Fragmenten d und e anzupassen, habe ich nach so manchen vergeblichen Versuchen verzichten zu dürfen geglaubt.

Da nach den Untersuchungen Bulles das bis dahin für das Mikythos-Monument in Anspruch genommene, in einer Länge von 12 Metern nördlich des Zeustempels erhaltene Poros-Fundament nicht mehr in Frage kommt, ist für die Zeit der Weihung nur noch ein *terminus post quem* in dem Jahre der Übersiedlung des Mikythos nach Tegea, 467/6, gegeben.

Unter den Statuen begegnen uns zum ersten Male Bilder Homers und Hesiods;

[1]) Vgl. Dittenberger, Histor. u. philol. Aufs. E. Curtius gew. 1884, 293.

[2]) So auch H. Beer, Ἀπαρχή u. verwandte Ausdrücke in griech. Weihinschr., Würzb. Diss. 1914, 106.

[3]) Für ἀπηρξάμην hätte ich gern ein passenderes Wort eingesetzt; auch Wilhelm, Beitr. 1909, 38 weist es nur im Weihgedicht nach.

Zu χρημάτων δεκάτη vgl. z. B. Wilhelm a. a. O. 5 = Lolling-Wolters, Κατάλογος I 172 δε[κάτεν χορίου] καὶ χρεμάτον; Herod. II 135 τῆς ὢν δεκάτης τῶν χρημάτων ποιησαμένη (Rhodopis) ὀβελοὺς κτλ.; VIII 27 ἡ δὲ δεκάτη ἐγένετο τῶν χρημάτων ἐκ ταύτης τῆς μάχης οἱ μεγάλοι ἀνδριάντες; Syll. 3 64, 35 τõ Διὸς τõ Ὀλυμπίο τὸ ἐπιδέκατον hιερὸν ἔστο τõν χρεμάτον.

Εὐξάμενος δεκάτην ist typisch; noch Kallimachos Epigr. XXXIX Wil. καὶ τῆι κάτω θυγατρί | τὰ δῶρα Τιμόδημος | εἵσατο τῶν κερδέων δεκατεύματα· καὶ γὰρ εὔξαθ' οὕτως, ganz entsprechend den Schlußworten des Mikythos ἐπεὶ τὰ εὐξάμεν.

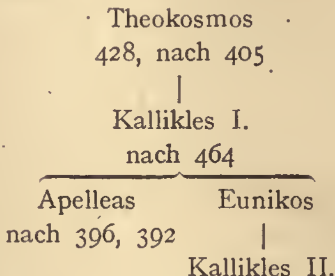
sie werden Stifter und Künstler als Heroen wie Orpheus vor Augen gestanden haben, und dem mußte ihre Darstellung entsprechen [1]).

II. KALLIKLES VON MEGARA.

In Nisaia, der Hafenstadt Megaras, haben F. Bölte und G. Weicker folgende Weihung einer kleinen Bronzefigur mit Künstlerinschrift entdeckt (Ath. Mitt. XXIX 1904, 97):

Ἀ]λκώνδας Θεκύδε[ος
Δ]ιονύσωι. Καλλικλῆ[ς
Ε]ὐνίκου ἐπόησε.

In dem bisher unbekannten Kallikles, S. des Eunikos, erkennen sie »ein neues Glied einer in drei Generationen bekannten megarischen Künstlerfamilie, wahrscheinlich einen Enkel des Kallikles, des Theokosmos Sohn«. Es würde sich danach folgender Stammbaum ergeben:



Die Blütezeit des Kallikles I., S. des Theokosmos, »fällt (nach ihnen) also in die ersten Jahrzehnte des 4. Jahrhunderts. Zur Ansetzung seines Enkels Kallikles ins letzte Drittel des 4. Jahrhunderts stimmt der Charakter der Inschrift«. Dieselbe Genealogie hat jüngst auch G. Lippold zugrunde gelegt [2]), nur daß er die Tätigkeit des Kallikles I. statt in die ersten Jahrzehnte des 4. in die letzten des 5. Jahrhunderts setzt, wodurch die Zeit des Kallikles II. und der nisäischen Inschrift entsprechend heraufrücken würde. Mit der Spätdatierung des Kallikles I. bis auf Ol. 100 (380) war schon K. Purgold vorausgegangen, dem sich letzthin auch H. Pomtow anschloß [3]).

Wir kommen aber so oder so zu höchst unwahrscheinlichen, wenn nicht unmöglichen chronologischen Verhältnissen. Die feststehenden Daten sind für die

[1]) Vgl. Robert, Hermes XXXV 1900, 652 ff. u. Archäol. Hermeneutik 1919, 84; Lippold, Griech. Porträtstatuen 1912, 38. Über Orpheus s. jetzt O. Kern, Orpheus 1920, 4. 15.

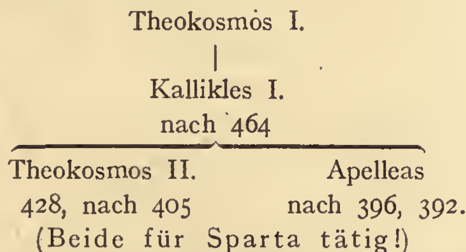
[2]) PW. u. d. W. Kallikles 5) und 6). Woraus schließt Lippold, daß die Statuette in Nisaia ein Porträt war?

[3]) Purgold, Inschr. von Ol. Sp. 262 zu Nr. 151; Pomtow, Syll. I 3 S. 103 zu Nr. 82, der von ihm glücklich erkannten delphischen Liste der Siege des Dorieus. Die Annahme (Berl phil. Wochenschr. 1909, 768), daß Cockerell noch ein E hinter Ἴσθμια gelesen habe, beruht auf irriger Wiedergabe des Textes von Hughes im CIG. 1715; vgl. auch die Reproduktion von Cockerells Originalabschrift Rev. épigr. I 1913, 41. Die Zweifel Bourguets, Rev. arch. 1914 I 422, an Pomtows Entdeckung sind hoffentlich unbegründet. Solche Siegeskataloge konnten leicht in späterer Zeit auf der Basis nachgetragen werden.

einzelnen Mitglieder dieser megarischen Künstlerfamilie in das Stemma oben eingetragen [1]). Theokosmos arbeitete 428 am Zeus von Megara; er ist noch für das Weihgeschenk von Aigospotamoi in Delphi tätig, dessen Herstellung doch auch gewisse Zeit in Anspruch genommen haben muß. Kallikles I. ist der Schöpfer der Statue des Diagoras von Ialysos, Olympioniken 464, gewesen; ohne Not wird man deren Weihung nicht erst Jahrzehnte nach dem Siege ansetzen (s. u. S. 63f.). Endlich Apelleas kann, als Kyniska ihre beiden Weihgeschenke bei ihm in Auftrag gab, schon deshalb nicht mehr der Jüngsten einer gewesen sein: nach dem aufgestellten Stammbaume müßte die Tätigkeit des Großvaters Theokosmos mit der des Enkels Apelleas zeitlich zusammenstoßen, wahrscheinlicher geraume Zeit zusammengehen.

Mir scheint daher C. Roberts Annahme, die auch Lippold, aber nur nachträglich, anführt, unabweisbar, daß Kallikles I., S. des Theokosmos, der nach Paus. VI 7, 2 die Statue des Diagoras schuf, nicht, wie Pausanias angibt, Sohn des Bildners der megarischen Zeusstatue Theokosmos war, sondern von dessen uns sonst unbekanntem Großvater gleichen Namens.

Nach Robert sieht das Stemma so aus:



Der Kallikles II. der neuen Inschrift dürfte danach ein Enkel des Theokosmos II. oder des Apelleas gewesen sein; in seinem Vater Eunikos einen dritten Sohn des Kallikles I., also Bruder des Theokosmos II. und des Apelleas zu vermuten, dürfte der Schriftcharakter der Inschrift verbieten. Es sind noch andere Möglichkeiten vorhanden, die aber zu erörtern nicht lohnt, da der sichere Grund und Boden fehlt.

An der Richtigkeit der Ergänzung des Namens des Stifters des megarischen Weihgeschenks, 'Αλ]κώνδας, wage ich bescheidenen Zweifel zu äußern. Nach der Abbildung scheint der betreffende Strich zufällig, zu schräg für den Schrägbalken eines Λ und auch dem K zu nahe zu sein. Sollte der Verehrer des Dionysos Νι]κώνδας geheißen haben, und die Namen Νι]κώνδας-Εὔνικος, Θεκύδης-Θεόκοσμος auf eine Verwandtschaft von Stifter und Künstler schließen lassen?

Die Bemerkung (diese S. oben), daß man ohne zwingende Gründe die Weihung der Statue des Diagoras, olympischen Siegers 464, nicht bis fast ein Jahrhundert nach diesem Siege ansetzen dürfe, fordert noch eine kurze Erörterung. Denn die Zeit der Aufrichtung dieser Statue von der Hand des Kallikles, Sohnes des Theokosmos, ist auch von Bedeutung für die ganze olympische Statuenreihe seiner Nach-

[1]) Die Belegstellen bei Robert, Hermes XXXV 1900, 194, dessen Ausführungen ich als bekannt voraussetze.

kommen, der Diagoriden, über die wir ein halbes Jahrtausend vor Pausanias durch Aristoteles (Apollas) Nachricht besitzen[1]). Nachdem Inschr. v. Ol. Nr. 153 von Pomtow überzeugend dem Theogenes von Thasoszuge wiesen ist (Syll.³ 36B), sind noch mehr oder weniger verstümmelte Inschriften der Statuenbasen des Diagoras selbst (Ol. 151), seines ältesten, in der Probole des Pankratiasten dargestellten Sohnes Damagetos, Siegers auch schon 452 und 448 (Ol. 152), und eines Enkels, Eukles (Ol. 159), erhalten. Die Inschriften Ol. 151 und 152 schätzt Pomtow mit der Datierung von ungefähr einem halben Jahrhundert nach c. 375, dem Jahr der Errichtung der Diagoras-Statue des Kallikles nach seiner Meinung, wohl noch zu früh ein. Ol. 159 sieht älter aus, aber doch keinenfalls nach der Zeit des Künstlers, Naukydes, Sohnes des Patrokles. Roberts Vermutung (a. a. O. S. 191), daß die Künstlersignatur des Naukydes eine spätere Erneuerung der originalen Inschrift darstelle, wird durch den seltsamen Genetiv Πατροκλῆος[2]) bestätigt: er dürfte seine Erklärung durch die Annahme einer falschen Umschreibung des ursprünglichen Πατροκλέος finden, bei der wohl Homer Pate stand. Da der Block ganz erhalten ist, aber keine Reste einer älteren Inschrift aufweist, da eine solche auf dem Unterblocke nicht gestanden haben kann, ist also einmal nicht nur die Inschrift, sondern die ganze Basis der Eukles-Statue erneuert worden. Ob bei den beiden Basen des Diagoras und Damagetos nur eine Erneuerung der Inschriften oder auch der Blöcke selber vorliegt, könnte sich vielleicht auch noch durch den gewählten Stein und die Technik der Bearbeitung entscheiden lassen. Hätte Blümner mit der Annahme recht, daß Aristoteles den Diagoras mit seinen drei Söhnen auf einer Basis gesehen habe[3]), so bedürfte es gar nicht erst einer solchen Prüfung; aber die Worte οὗτοι μὲν οἱ τοῦ νικηφόρου ⟨νικηφόροι?⟩ παῖδες ἐν στήλαις ἵστανται σὺν τῷ πατρί scheinen mir mit dieser Auffassung in Widerspruch zu stehen. Jedenfalls standen, als Aristoteles diese Statuen beschrieb, diese Inschriften noch nicht auf den Basen; ich möchte außerdem sehr bezweifeln, daß sich Diagoras und Damagetos in Olympia als Ῥόδιοι bezeichnet hätten; sie waren Ἰαλύσιοι und errangen als solche den Sieg.

Die Statue des Eukles war ein Werk des Naukydes, ist also aller Voraussicht nach kürzere oder längere Zeit nach seinem Siege, der Regel entsprechend, aufgestellt worden. Für die Zeit der Aufrichtung der Statuen des Diagoras und des Damagetos können die erhaltenen Inschriften, wie wir sahen, gar nichts lehren. Das einzige, was wir wissen, ist eben, daß der Schöpfer des Diagoras ein Kallikles, S. des Theokosmos, war, nach Pausanias des Theokosmos, der 428 den Zeus von Megara in Arbeit hatte. Die Statue müßte dann viele Jahrzehnte nach dem Siege 464 geweiht sein; die modernen Ansätze bewegen sich zwischen c. 420 und c. 375. Wie oben dargelegt wurde, fordern aber die Nachrichten über die künstlerischen Aufträge dieses

[1]) S. den Stammbaum der Diagoriden bei v. Hiller, Hira und Andania, 71. Berl. Winckelmanns-Progr., 1911, 12; wo aber Diagoras als Mittelglied zwischen Damagetos und den drei Diagorassöhnen ausgefallen ist.

[2]) Vgl. W. Schulze, Quaest. ep. 531 zu 403 A. 1.

[3]) Zu Paus. VI 7, 1 (S. 564) nach Aristoteles (Apollas) schol. Pind. Ol. VII Drachm. S. 196 ff. Wie schon V. Rose (Aristot. fragm. 569) hat Drachmann mit Recht den angeblichen Gegner des Eukles, Andron, beseitigt und νικήσας ἄνδρας geschrieben.

Theokosmos und des Apelleas, beide Söhne eines Kallikles, diese beiden mit Robert als Brüder anzuerkennen und einen zweiten Theokosmos I. anzusetzen, der der Vater eben dieses Kallikles, Großvater des Theokosmos II. und des Apelleas war. Damit fällt jede Nötigung weg, die Statue des Diagoras wie auch die des Damagetos und der übrigen Diagoriden erst in später Zeit entstanden zu vermuten; es war eigentlich von vornherein undenkbar, daß die Angehörigen eines solchen vornehmsten Geschlechts zu ihrer Zeit auf die Verewigung ihres Sieges und ihrer Person in Olympia verzichtet haben sollten [1]).

Was die Aufstellung und spätere Umstellung dieser olympischen Diagoriden-Statuen anlangt, möchte ich frühere Bemerkungen nicht wiederholen [2]).

III. DAIDALOS VON SIKYON-PHLEIUS.

Daidalos, des Patrokles Sohn, aus Sikyon, ist einer der Erzbildner, für deren Gedächtnis die Inschriften besonders gut gesorgt haben. Seine Zeit wird begrenzt durch die Mitarbeit seines Vaters an Lysanders Nauarchen in Delphi, nach 405, und durch seine eigene älteste datierte Siegerstatue, die des Eupolemos, Olympioniken von 396, auf der einen Seite; auf der andren durch seine Tätigkeit am Arkader-Weihgeschenk in Delphi, nach 369 [3]).

Unter den mit seiner Künstlersignatur erhaltenen Epigrammen würde das älteste und für ihn das älteste inschriftliche Zeugnis überhaupt das delphische, στοιχηδόν geschriebene Epigramm auf den Sohn eines Taureas sein, falls die letzthin vorgeschlagene Wiederherstellung zu Recht bestände. Nach F. Hiller von Gärtringen hat dieses so gelautet [4]):

Πατρίδος [Ἀκταίης Γλα]ύκων ὅδε, | Ταυρέα υἱ[ός],
[ὅστι]ς [Ἰώ]νων παῖδας | ἐνίκα Πύθ[ια πυγ]μήν.

Ἀκταίης klingt fast zu erlesen, eine solche Heimatangabe wird in der Regel mit einer Präposition eingeführt, ὅστις im knappsten Distichon will auch nicht gefallen. Diese Anstöße ließen sich zum Teil heben, wenn man, in Erinnerung an μέγα κῦδος Ἀχαιῶν, Vs. 2 zu Anfang [κῦδο]ς für ὅστις einsetzte. Die Ergänzung v. Hillers beruht auf der zuerst von Homolle angeregten Vermutung, daß der siegreiche παῖς ein Sohn des Taureas sei, in dessen Palaestra Platon i. J. 422 den Dialog Charmides sich abspielen läßt, der 415 mit seinem Sohn Nisaios im Hermokopidenprozeß vor

[1]) Auch die Geschichte von der Kallipateira, der Mutter des Eukles, δεῖξαι τάς τε τοῦ πατρὸς καὶ τῶν ἀδελφῶν στήλας (schol. Pind. a. a. O.) konnte doch nur unter dieser Voraussetzung entstehen.

[2]) Delph. Weihgesch. 104. Die Trennung des Eukles von den übrigen Diagoriden, die vielleicht auch dessen neue Basis erklärt, hat auch Robert (a. a. O. 195) nicht berücksichtigt; dagegen wies auf sie gleichzeitig H. van Gelder hin, Gesch. d. alten Rhodier 1900, 79 A. 3. S. noch Blümner zu Paus. VI 7, 1.

[3]) Vgl. besonders Robert, PW. u. d. W. 2); Klein, Gesch. d. gr. Kunst II 332; Amelung, Thieme-Becker u. d. W. II. Paus. VI 3, 4 scheint mir am einfachsten durch Einschub von ⟨τοῦ⟩ in Ordnung zu bringen: Δαιδάλου τοῦ Σικυωνίου, μαθητοῦ ⟨τοῦ⟩ καὶ πατρὸς Πατροκλέους; μαθητοῦ τοῦ πατρός schon bei Brunn, Gesch. d. gr. K I 278.

[4]) Bei Pomtow, Klio XV 1917, 63 Nr. 89. Crönerts Versuch, Österr. Jahresh. XII 1909, 152, ὅς γ' Ἑλλήνων παῖδας scheitert an dem Rest eines Σ an 5. Stelle.

Gericht stand, aber straffrei ausging[1]). Konnte ein Sohn, Nisaios, schon 415 vor Gericht gezogen werden, scheint es zeitlich so gut wie ausgeschlossen, daß ein anderer einen Knabensieg erringen konnte, für den unmittelbar oder bald nachher unser Daidalos die Statue schuf. Es bleibt aber natürlich die Möglichkeit, mit der wir stets zu rechnen haben, daß das Weihgeschenk erst erheblich später geweiht wurde. Es müßte dies aber diesmal sehr lange nach dem Siege geschehen sein, denn die Hand des Steinmetzen des Epigramms ist nach Pomtow die selbe wie auf der Basis des Königs Agesipolis 380 und auf dem arkadischen Weihgeschenke nach 369. Bei Knabensiegern wird man überhaupt nur selten eine solche Spätaufstellung in Anschlag bringen dürfen. So scheint des Rätsels Lösung noch nicht gefunden; auf den unattischen Genetiv Ταυρέα wird man freilich im Epigramm kein zu starkes Gewicht legen dürfen.

Es folgt nach dem Siegesjahre, 388, das nur litterarisch erhaltene Siegerepigramm des Aristodamos von Elis, οὗ μέσα οὐδεὶς ἔλαβεν:

Πύθια δίς, Νεμέαι δίς, Ὀλυμπίαι ἐστεφανώθην,
οὐ πλάτεϊ νικῶν σώματος, ἀλλὰ τέχναι,
Ἀριστόδαμος Θράσυος Ἀλεῖος πάλαν.

Θράσυος ist nach v. Wilamowitz gegeben für Θράσιδος Paus. VI 3, 4; θρασὺς Hephaistion[2]). Als Schlußwort bieten die Handschriften des Heph. πάλαι; trotzdem schien der Akkusativ dem Dativ vorzuziehen, weil er üblicher ist und besonders um den gleichen Ausgang mit τέχναι Vs. 2 zu vermeiden. Der Trimeter zum Schluß wurde natürlich wegen des Namens Ἀριστόδαμος gewählt; οὐ γάρ πως ἦν τοὔνομ' ἐφαρμόζειν ἐλεγείῳ.

Auffällig erscheint die Betonung der τέχνα im Gegensatz zu πλάτυς σώματος. Gerade i. J. 388 waren in Olympia der Faustkämpfer Eupolos und Konsorten wegen Bestechung mit Geldstrafen belegt worden, von denen die ersten sechs Straf-Ζᾶνες unterhalb der Schatzhäuserterrasse, sehr passend unweit des Stadioneingangs, aufgerichtet wurden (Paus. V 21, 2 f.). Deren erster trug ein Epigramm ὡς οὐ χρήμασιν ἀλλὰ ὠκύτητι τῶν ποδῶν καὶ ὑπὸ ἰσχύος σώματος Ὀλυμπικὴν ἔστιν εὑρέσθαι νίκην (Paus. a. a. O. 4). Sollte nicht der Eleer Aristodamos selber gegen diese Zurücksetzung der τέχνα sofort protestiert haben? Eben wegen dieses Widerspruchs wird das Epigramm gerade unter der olympischen Statue gestanden haben.

1) Über Taureas u. Nisaios vgl. Kirchners PA.; die Palästra auch von Luk. π. παρασ. 43 nach Platon erwähnt. Homolle, Bull. de corr. hell. XXIII 1899, 382; auch v. Wilamowitz, Platon II 430 stimmt zu.

2) Preger, Inscr. Gr. metr. 129; vgl. Hephaist. ed. Consbruch S. 60, 65; Hyde, de Olympionicarum statuis a Paus. commemoratis 1903, 32 Nr. 25. — V. Wilamowitz, Gött. Nachr. 1897, 320 A. 1, der aber bei Pausanias Θράσυδος (oder Θρασύδος) vorziehen möchte Er verglich für Θράσυς AP. VII 506; Bechtel HP. 212 aus Delphi Syll.[3] 241, 161. S noch SGDI. 5278, 2 (?) Rhegion; Kirchner PA. 7370; Inschr. v. Priene 42, 18 u. 356, 5. — Paus. VI 3, 4 vermißt man bei Spiro einen Hinweis auf die Versuche, die Lesart δύο καὶ νίκημα auszudeuten; δύο νῖκαι καὶ Νεμέᾳ Schubart-Walz, vor Kenntnis des Epigramms; Hitzig δύο νῖκαι καὶ δύο Νεμέᾳ.

Es war die selbe Olympienfeier, bei der nach Lysias' Rede die Festgesandtschaft des Dionysios insultiert wurde. Mit Recht hat W. Hyde wohl auch die Bestechungsgeschichte des Milesiers Antipatros auf die selben Olympien zurückgeführt (Paus. VI 2, 6) [1]. Es muß ein besonderer Unstern über dem Feste gestanden haben.

Einem dritten Siegerepigramme mit des Daidalos Künstlerinschrift, das uns der Boden Olympias selber wiedergeschenkt hat, ist leider von der Zeit übel mitgespielt worden. Dittenberger hat ihm folgende Fassung gegeben:

[Οὔ τι μόναι τιμὰν ἐν] Ὀλυμπίαι ἰσχύος ἔσχον
[κυδαίνων γενέαν π]ατρίδα θ'· [ἁ spat.] γὰρ ἴσα
[ἦλθέ μοι ἐν Πυθοῖ θ' ὅτ'] ἐνίκων καὶ τρὶς ἐν Ἰ(σ)θμοῖ
[Δαμαρέτου παῖς ὢν Ναρυ]κίδας Φιγ[α]λεύς.

Als tatsächliche Berichtigungen seien vorangestellt, daß Ἰθμοῖ nicht dem üblicheren Ἰσθμοῖ gleichzumachen ist und daß der Sieger den Namen Θαρυκίδας getragen hat, bei Paus. VI 6, 1 also ein Irrtum oder wahrscheinlicher ein Überlieferungsfehler anzunehmen ist [2]. Gegen die Ergänzung erheben sich lebhafte Bedenken. Die in Olympia errungene τιμὰ ἰσχύος ist matt; daß sie den Pythien und vollends den Isthmien ἴσα gilt, widerspricht der Höchstschätzung der Olympien; ἦλθέ μοι, von der ἴσα τιμά gesagt, fällt aus dem Bilde; ὅτ' ἐνίκων ist mehr als schwerfällig. Wenn man die Zeichnung des Steins vergleicht, stört Vs. 2 die Annahme eines leeren für mindestens einen Buchstaben ausreichenden Raums zwischen ἁ und γάρ.

Daran hat schon M. Fränkel Anstoß genommen [3], wie auch daran, daß »der zweite und dritte Vers sehr ungefüge sind«, aber seine Vorschläge stellen keinen Fortschritt dar:

[κἄλλοθεν ἤγγειλ' ἐς π]ατρίδ' — ἅθ[ρει γ]άρ — ἴσα·
[ἐν Νεμέαι καὶ Πυθοῖ] ἐνίκων καὶ τρὶς ἐν Ἰ(σ)θμοῖ κτλ.

»Die ganze Fassung wird unmöglich mit Sicherheit herzustellen sein«, das wird wohl jeder zugestehen. So möchte ich auch so wenig wie möglich an Dittenbergers Texte ändern. Den Platz der τιμά Vs. 1 wird νίκα mit mehr Recht beanspruchen, und da ἴσα auch m. E. nur Pluralis des Neutrums sein kann, scheint ἴσα [Πύθια] zu ergänzen und von einem pythischen Siege zu verstehen, wie von τόσα Πύθια das Agias-Epigramm mit Lysipps Künstlerinschrift in Pharsalos meldete (IG. IX 2,

[1]) Vgl. Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. V 268; v. Wilamowitz, Platon I 251, 257. Hyde a. a. O. 29, Nr. 16.

[2]) Inschr. v. Ol. 161 (E. Hoffmann, Syll. epigr. Gr. 385). Zu Ἰθμοῖ vgl. nur R. Meister, Abh. Leipz. Ak. XXIV III 1904, Dorer u. Achäer 57 A. 1; hinzukommt vor allem die Siegerliste des Theugenes von Thasos Syll. 3 36 A, in der neunmal das Σ fehlt, während im Epigramm Ἰσθμιάδων steht. — Über Tharykidas s. v. Hiller, Hira u. Andania 10; IG. V 2 S. 106 115; Syll. I 3 S. 709 A. 4; Wilhelm, Österr. Jahresh. XIV 1911, 188.

[3]) Ath. Mitt. XXI 1896, 444.

249, 6) [1]. In Vs. 4 dürfte wegen der Raumverhältnisse die kürzeste Ergänzung den Vorzug verdienen, so daß das Epigramm sich jetzt so darstellt:

[Οὔ τι μόναι νίκαν ἐν] Ὀλυμπίαι ἰσχύος ἔσχον
[κυδαίνων γενεὰν π]ατρίδα θ'· [ἀι] γὰρ ἴσα
[Πύθια καὶ Νεμέαι δὶς] ἐνίκων καὶ τρὶς ἐν Ἰσθμοῖ
[υἱὸς Δαμαρέτου Θαρυ]κίδας Φιγ[α]λεύς.

Umgekehrt wie bei Aristodamos von Elis wird hier der Preis wieder der ἰσχύς, nicht der τέχνη erteilt.

Ein besonderes Rätsel gibt hier noch die Künstlersignatur auf. Nach Pausanias war die Statue das Werk des Σικυώνιος Δαίδαλος; die Inschrift lautet [Δαίδαλος ἐπ]οίησε Πατροκλε, dann folgt eine Lücke, zum Schluß ΣΙΟΣ. »Da der Rest des viertletzten Buchstaben — — nur von Σ herrühren kann«, ist die Ergänzung Σικυώνιος ausgeschlossen. Bei der Umschau nach einem den Raum füllenden, möglichen oder wahrscheinlichen Ethnikon ist schon E. Loewy auf Φλειά]σιος verfallen. Vielleicht läßt auch unsere trümmerhafte historische Überlieferung vermuten, wann und weshalb Daidalos auf sein sikyonisches Bürgerrecht verzichtete, und macht begreiflich, weshalb er sich gerade Phleius zur neuen Heimat gewählt haben könnte. Am arkadischen Weihgeschenke in Delphi, nach 369, war er noch beteiligt. Um diese Zeit, 368 oder 367, stürzte Euphron die in Sikyon herrschende Oligarchie; καὶ ὅσους δ' ἐξέβαλεν ἐπὶ λακωνισμῷ, καὶ τοῖς τούτων χρήμασιν ἐχρῆτο (Xen. Hell. VII 1, 46); τετταράκοντα τοὺς εὐπωροτάτους τῶν Σικυωνίων ἐφυγάδευσε, δημεύσας αὐτῶν τὰς οὐσίας (Diod. XV 70, 3). Sollte damals auch Daidalos der Heimat zwangsweise oder freiwillig den Rücken gekehrt haben und, wenigstens für die kurze Zeit der Schreckensherrschaft Euphrons, nach dem benachbarten Phleius übergesiedelt sein, wo nicht lange vorher um 371 ein demokratischer Aufstandsversuch unterdrückt worden war? [2]) Sollte also Tharykidas seinen olympischen Sieg im Jahre 368 errungen haben? [3]). Vielleicht hat die Mitarbeit am Arkader-Anathem dem Künstler diesen privaten arkadischen Auftrag verschafft. Der Schriftcharakter der Tharykidas-Basis, der nach Dittenberger in die Zeit der Siege des Eupolemos und Aristodamos (396, 388) weist, würde wohl auch dieser späteren Datierung nicht im Wege stehen.

Wir finden die Signatur des Daidalos noch einmal in Olympia (Ol. 635); es muß eine größere Gruppe gewesen sein, an der zum mindesten noch ein zweiter Sikyonier mitgewirkt hat. Der Basisblock wurde als Unterstein für die vorletzte Zanesbasis vom Jahre 124 n. Chr. benutzt; Daidalos' Werk hatte also wohl schon längst den Weg aus der Altis in die Fremde genommen. Endlich in Ephesos der leider verschollene

[1]) Daß es nicht zuerst für Delphi, sondern für Pharsalos gedichtet wurde, beweist schon seine Fassung. Wie hätte sonst der Verf. erst den olympischen Sieg verherrlichen und dann die Pythien gar noch zwischen Nemeen und Isthmien einklemmen können!

[2]) Loewy, Inschr. gr. Bildh. S. XXI. Über Euphron Swoboda, PW. u. d. W. 1), Gr. Staatsaltert. 69 A. 2; Beloch, Griech. Gesch. II 273. Über Phleius G. Gilbert, Handb. d. gr. Staatsaltert. II 85; Beloch a. a. O. 259.

[3]) Um 368 setzte v. Hiller, Hira u. And. 10, ebenfalls die Statue des Tharykidas an, ob aus ähnlichen Erwägungen? aber IG V 2 S. 106_{115} c. a. 380. 365/3 waren die Arkader Herren von Olympia.

Stein, der den Namen des Künstlers im Pentameter bot (Löwy 88): υἱὸς Πατροκλέος Δαίδαλος ἔργασατο; es ist die Inschrift, auf welche F. Hausers scharfsinnige Vermutung die Hoffnung baute, in dem berühmten Schaber von Ephesos ein Werk des Daidalos wiedererkennen zu dürfen; eine Hoffnung, die dann Otto Benndorf, sicher schweren Herzens, selber zerstören zu müssen glaubte [1]).

IV. BAKCHIOS-KITTOS VON ATHEN.

Inschriftliche Denkmäler griechischer Töpfer sind leider recht selten. So verdient das von Ad. Wilhelm veröffentlichte [2]) attische Grabepigramm des Bakchios, Sohnes eines Amphis — —, ἐκ Κεραμέων, besonderes Interesse:

Γ]ῆγ καὶ ὕδωρ καὶ πῦρ εἰς ταὐτὸ τέχνηι συναγόντων
Βάκχιον ἀντιτέχνων πρῶτα φέροντα φύσει
Ἑλλὰς ἔκρινεν ἅπασα καὶ ὧν προὔθηκεν ἀγῶνας
ἥδε πόλις, πάντας τῶνδε ἔλαβε στεφάνους.

Prägnant ist das Lebenselement des Töpfers vorangestellt und deshalb die Elementenfolge des Empedokles [3]) abgeändert: πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ἠέρος ἄπλετον ὕψος. Für den beliebten Gegensatz von τέχνη und φύσις hat Wilhelm Beispiele beigebracht. Das Interessanteste aber ist des Toten Preis, daß er in allen Agonen, die diese Stadt, Athen, veranstaltete, den Kranz davongetragen habe.

»Agone für Töpfer sind neu«, schreibt Wilhelm, »aber nicht überraschend, da bei den Griechen der Wettbewerb auf allen Gebieten, auch künstlerischer und wissenschaftlicher Betätigung die Form eines Wettkampfes angenommen hat, wie Künstleranekdoten und urkundliche Nachrichten bezeugen [4])«. Wie soll man sich nun einen solchen Töpferagon vorstellen? Einen Wettkampf arbeitender Töpfer vor versammelter Festgemeinde kann man ebensowenig in Athen für möglich halten wie den praktizierender Ärzte in Ephesos [5]). Es bliebe die feierliche Ausstellung keramischer Erzeugnisse denkbar, deren beste mit Preisen gekrönt wurden. Man könnte an Plin. n. h. 35, 161 erinnern [6]): *Erythris in templo hodieque ostenduntur amphorae duae propter tenuitatem consecratae discipuli magistrique certamine, uter tenuiorem humum duceret,* aber da könnte mindestens ebensogut von einer privaten Konkurrenz zwischen Meister und Lehrling die Rede sein. Man könnte versucht sein, die berühmte Aufschrift des Euthymides, Sohnes des Pol(l)ias, auf einer münchener Amphora [7]):

[1]) Hauser, Österr. Jahresh. V 1902, 214; Benndorf (der einst den Pentameter zuerst erkannt hatte), Ephesos I 1906, 201 ff. Die Möglichkeit ist aber z. B. noch offen gehalten von Springer-Wolters, Handbuch[11] 1920, 302 S. jetzt noch J. Sieveking zu Brunn-Bruckmann. T. 682/5.

[2]) Beitr. 1909, 40 Nr. 26 Fig. 18; vorzügliche photographische Wiedergabe bei Kern, Inscr. Gr. T. 27; Geffcken, Griech. Epigr. 123, als Ehreninschrift. Einzelerklärung bei Wilhelm.

[3]) Diels, Fragm. d. Vorsokr. I3 230 Fr. 17, 18; vgl. Plat. Ges. 889 b, 891 c.

[4]) Wilhelm vergleicht Klein, Arch.-ep. Mitt. aus Österr. XII 1888, 99 und (S. 307) Reisch, PW. u. d. W. Agon (Sp. 836 f.).

[5]) J. Keil, Österr. Jahresh. VIII 1905, 128 u. bes. 134; Wolters a. a. O. IX 1906, 295.

[6]) Vgl. Zahn, Priene 1904, 440 Anm. *.

[7]) Klein, MS [2] S. 194, 2; Furtwängler-Reichhold T. 14; Robert, PW. u. d. W. Euthymides Nr. 1. Der Vatersname könnte auch Πωλίας, Πολίας lauten; aber vgl. Robert, PW. a. a. O. zu Anfang, Arch. Jahrb XXX 1915, 241 u. Archäol. Hermeneutik 93.

ἔγραφσεν Εὐθυμίδες ho Πολ(λ)ίο hος οὐδέποτε Εὐφρόνιος durch die Annahme eines festlichen Agons noch lebens- und wirkungsvoller zu gestalten. Aber der erste Eindruck, daß für die Bewertung der Agone des Bakchios die nicht minder berühmte olympische Inschrift des Paionios von Mende [1]) καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα die Richtung weisen müsse, scheint mir durch den gleich zu besprechenden ephesischen Volksbeschluß Bestätigung zu erhalten. Paionios ἐνίκα: der Sieg hat einen Agon zur Voraussetzung; dieser Agon war die Konkurrenz um die Vergebung der Akroterien des olympischen Zeustempels. Auch in dem Epigramme des Bakchios handelt es sich um Konkurrenzen bei staatlichen Aufträgen, in denen die ἀντίτεχνοι unterlegen waren; die στέφανοι sind, wie so oft, bildlich gemeint, wodurch die Vorstellung eines feierlichen Agons glücklich bis zum Schlusse aufrecht erhalten wird.

Bakchios stammte, wie es dem attischen Töpfer ansteht [2]), ἐκ Κεραμέων. Für den verstümmelten Namen seines Vaters stellt die attische Prosopographie die Namen Ἀμφισ[θένης, Ἀμφίσ[τρατος, Ἀμφίσ[ωπος zur Wahl. Über die Zeit hat Wilhelm sehr vorsichtig geurteilt: »Der Schrift nach gehört das Denkmal dem 4. Jahrhundert an«. J. Kirchner bestätigte mir freundlichst die Datierung in die zweite Hälfte des Jahrhunderts und würde, falls andere Umstände dafür sprechen sollten, dem Ansatze c. 330 v. Chr. zustimmen.

Der weitere Satz Wilhelms nämlich: »Bakchios scheint weder durch schriftstellerische Überlieferung noch durch die Denkmäler bekannt zu sein«, ist seither gerade dank österreichischer Forschung überholt. J. Keil hat 1913 folgendes ephesische Bürgerrechtsdekret veröffentlicht [3]): Κίττωι καὶ Βαχχίωι παισὶ Βαχχίο Ἀθηναίοις, ἐπειδὴ ἐπαγγέλονται τῆι πόλει τὸγ κέραμ[ον | τὸμ μέλανα ἐργάσεσθαι καὶ τῆι θεῶι τὴν ὑδρίαν, λαμβάνοντες τὸ τεταγμέν[ον | ἐν τῶι νόμωι, ἔδοξε τῆι βουλῆι καὶ τῶι δήμωι, Πλάτων εἶπεν, εἶναι ἀστοὺς | πολίτας παραμένοντας ἐν τῆι πόλει καὶ ἐπιτελοῦντας ἃ ἐπαγγέλλοντα[ι || τῆι βουλῆι· ἔλαχον φυλὴν Ἐφεσεῖς, χιλιαστὺ[ν Σαλαμίνι?ο]ι· | ταῦτα δὲ εἶναι καὶ ἐκγόνοις. Auch diese Urkunde ist wichtig, noch wichtiger als die vorige, für das Verhältnis des Staates zum keramischen Produzenten. »Das Dekret setzt ein Gesetz (Z. 3 ἐν τῶι νόμωι) voraus, durch welches die Herstellung einer ὑδρία und des μέλας κέραμος für die Stadt zu einem bestimmten Preise beschlossen worden war, also eine öffentliche Konkurrenz«. So Keil (S. 239), ohne weitere Begründung; das ephesische Psephisma und das attische Grabepigramm erklären sich gegenseitig, eines aus dem andren. Für den μέλας κέραμος verweist Keil auf J. Durms [4]) Beispiele aus Olympia, Mykenai, Argos, Epidauros; man darf wohl die Hoffnung äußern, daß die ephesischen Funde selber noch lehren werden, was dort darunter zu verstehen ist. Man muß doch an Dachziegel für städtische Bauten denken, wie solche, besonders häufig mit dem Aufdruck δημόσιος (sc. κέραμος) versehen, in großer Zahl hier und dort nachgewiesen sind [5]). »Unter ὑδρία scheint ein besonders großer und besonders

1) Inschr. v. Ol. 259; weitere Literatur Syll.³ 80.
2) C. Scherling, Quibus rebus singulorum Atticae pagorum incolae operam dederint 1897, 71.
3) Österr. Jahresh. XVI 232 e.
4) Baukunst der Gr.³ 201.
5) Vgl. z. B. Paris, Élatée 1892, 110 ff.; Jamot und Jardé, Dar.-Saglio u. d. W. figlinum opus u. tegula; F. Ebert, Fachausdrücke d. gr. Bauhandwerks I 1910, 42; Nilsson, Timbres amphoriques de Lindos, Bull. de l'Ac. roy. de Danemark 1909, 64 ff.; IG. V 1 S. 165.

schön verzierter Tonkrug zu verstehen sein, der zur Ausstattung des im Bau befindlichen Artemisîon gehörte«. Man wird zu dieser Hydria erinnern dürfen an die Hydrophoren der Artemis Πυθείη in Didyma, der Πατμία auf Patmos; vielleicht auch an die Lutrophoros der Artemis Κινδυάς von Bargylia [1]). Am Ende handelte es sich gar nicht um ein besonderes Exemplar einer Hydria, sondern wurde, τὸν κέραμον entsprechend, τὴν ὑδρίαν geschrieben, um damit die regelmäßige Herstellungspflicht für im ephesischen Artemiskult eine Sonderrolle spielende Hydrien festzusetzen.

Das ephesische Bürgerrecht erhalten Kittos und Bakchios, des Bakchios Söhne, aus Athen, gegen die Garantie, am Orte zu bleiben und die übernommenen Leistungen ihres Handwerks zu erfüllen. Der Beschluß ist vor 321 gefaßt (Keil S. 239) und, nach den beiden anschließenden jüngeren Inschriftblöcken zu schließen, sichtlich nicht allzu lange vordem. Der Neubau des Artemisions wird sich seinem Ende genähert haben, als man für jene Hydria oder Hydrien eine Konkurrenz ausschrieb. Bei der Gemeinsamkeit des Gewerbes, das gerade auch beim κεραμεύς sich vom Vater auf den Sohn vererbte, bei der verhältnismäßigen Seltenheit des Eigennamens Bakchios in Athen, bei der oben gegebenen ungefähren Datierung des attischen Denkmals, ist der Vater der beiden ephesischen Neubürger eben der Bakchios des attischen Grabepigramms.

Der Name Κίττος fehlt in der *Prosopographia Attica*; die Träger des Namens in den IG. II sind Fremde oder Nichtbürger; so sicher auch der Epimeletes im Thiasos des Tynaros vom Jahre 300 [2]). Der Name begegnet aber noch einmal, als Meistersignatur auf einer panathenäischen Preisamphore des 4. Jahrhunderts, der einzigen in dieser Vasengruppe vollständig erhaltenen Signatur außer der echt archaischen des Sikelos: Κίττος ἐποίεσεν [3]). Schon durch die Beobachtungen von W. Klein und Hauser schien gesichert, daß die Kittos-Amphora in das Jahr des Archonten Polyzelos 367/6 oder wenigstens in dessen nächste Umgebung gehöre. Die erst später bekannt gewordene brüsseler Amphora des selben Jahres läßt »zu dem Schlusse kommen, daß beide ⟨sie und die des Kittos⟩ Erzeugnisse desselben Ateliers und derselben Hand sind« [4]). Das ist zunächst nur ein Datum aus dem vielleicht langen Arbeitsleben dieses κεραμεύς. Aus der gleichen Fabrik, womöglich von der gleichen Malerhand,

[1]) Vgl. Hermes LV 1920, 174. Über Hydrien im Kult s. E. Fölzer, Die Hydria 1906, 17 ff.; A. Frickenhaus, Tiryns I 1912, 28 ff.

[2]) IG. II² 1262; vgl. IG. V 1, 452 u. S. 303; Wilhelm, Neue Beitr. III 1913, 28. (Doch ist aus Delphi ein attischer Hieromnemon 106/5 v. Chr. Ἀσκλαπίων Κίττου seither bekannt geworden, Syll.³ 711 B, 20.)

[3]) Brit. Mus. B 604. Vgl. Klein MS. ² 86; Hauser, Neu-Att. Reliefs 1889, 161; C. Smith, Ann. of the brit. sch. at Ath. III 1896/7, 193; v. Brauchitsch, Die panathen. Preisamphoren 1910, 54 Nr. 86.

An Töpfersignaturen scheint nach v. Brauschitschs Sammlung nichts hinzugekommen zu sein, während sich die Zahl der Archonten vor allem um die bisher ältesten, Asteios 373, Phrasikleides 371, vermehrt hat. Vgl. bes. D. M. Robinson, Am. Journ. of arch. XIV 1910, 422 u. XV 504; E. N. Gardiner, Journ. of hell. stud. XXXII 1912, 180; Breccia, Iscr. gr. e lat. (du Mus. d'Alexandrie) 1911 S. XIX.

[4]) V. Brauchitsch S. 54 zu Nr. 85. Dazu kommt eine dritte, des selben Jahres und von der selben Hand wie die brüsseler und die Kittos-Amphora: Katalog der Sammlung Dr. Eddé in Alexandrien, Paris 1911 T. 1 (vgl. Breccia a. a. O. S. XVIII A. 2; F. Behn, Berl. philol. Wochenschr. 1912, 917).

stammen nach G. v. Brauchitsch die Nummern seiner Sammlung 92 und 93 (340), 96 und 97 (336), 101 (332), 102 (328), 106 (323), 107 (321). Sein Gedanke an eine »Monopolfabrik, in der natürlich die Maler wechselten«, scheint aber nicht glücklich[1]). Nach Aristoteles (Ἀθ. πολ. 60, 1) ist eine der Obliegenheiten der zehn Athlotheten καὶ τοὺς ἀμφορεῖς ποιοῦνται μετὰ τῆς βουλῆς. Hätte eine solche Monopolfabrik bestanden, so konnte doch einfach die benötigte Anzahl Ölgefäße bei dieser in Auftrag gegeben werden. Gerade auch der Lieferung dieser Amphoren werden im besonderen die Konkurrenzen gegolten haben, von denen das Bakchios-Epigramm meldet. Daß eine bewährte, tüchtige und billige Firma häufiger wie andere mit Aufträgen bedacht wurde, liegt in der Natur der Sache.

Ist nun dieser Kittos des Jahres oder um das Jahr 367/6 mit dem ephesischen Neubürger identisch? Das ist so gut wie unmöglich. Kittos, der Sohn des Bakchios, dürfte nicht nach c. 330 Athen verlassen haben; um die selbe Zeit mag der Vater gestorben sein; damit ist ein Geburtsjahr frühestens c. 390 nicht in Einklang zu bringen. Aber zur Verwandtschaft des älteren Bakchios wird der Kittos von 367 bei der Seltenheit des Namens und dem gleichen Gewerbe sicher gehört haben; wahrscheinlich war er ein Bruder des Bakchios πρεσβύτερος, schon aus chronologischen Gründen, besonders aber, weil die Eigennamen Bakchios und Kittos aus der selben Sphäre stammen; der jüngere Kittos trug nach ihm den Namen. Und wie so mancher andere Töpfer und Vasenmaler dürfte auch er wohl Anspruch haben auf einen Platz unter den Bürgern der attischen Prosopographie[2]).

Auch für diesen älteren Kittos sind die oben verzeichneten Zuweisungen v. Brauchitschs, ihre Richtigkeit vorausgesetzt, nur mit größter Vorsicht zu benutzen. Wir wissen ja überhaupt nicht — die alte leidige Frage —, ob er jene Amphora als Fabrikant, als Töpfer oder als Maler signiert hat oder ob er zwei oder gar drei dieser Eigenschaften in einer Person vereinte. Zudem ging v. Brauchitsch von der zweifellos irrigen Annahme einer viel zu geringen Zahl vom Staat jeweils beschaffter und ausgeteilter Preisamphoren aus.

V. EUANKRITOS VON THEBEN.

Die Vermutung, daß die Statue des Teisikrates von Sikyon IG. VII 2470 einen thebanischen Pankratiasten Euankritos dargestellt habe, daß also die ersten Verse des Epigramms zu lesen seien:

Π]άμμαχον, ὦ Θήβα, κρατέοντά με παῖδα[ς ἐν Ἰσθμῶι
καὶ τὸ πάλιν μεσάταν ἁλικίαν τις ἐρεῖ
τοίας ἐκ προβολᾶς Εὐάγκριτον,

ist für »sehr erwägenswert« gehalten, aber auch abgelehnt worden[3]). In meiner

[1]) V. Brauchitsch S. 160. Für ein solches Monopol hat sich Th. O. Achelis ausgesprochen, Neue Jahrb. XXVII 1911, 385; dagegen führte mit Recht schon F. B. Tarbell, Class. rev. XIV 1900, 475 auch das längere Nebeneinander von στοιχηδὸν und κιονηδόν-Schrift an. Vgl. über die panathen. Amphoren zuletzt L. Ziehen, Burs. Jahresber. 172, 1915, 46 f.

[2]) Vgl. A. Körte, Gött. gel. Anz. 1903, 835.

[3]) Bonner Studien für R. Kekulé 220. Zustimmend Reisch, Berl. phil. Wochenschr. 1891, 1610; zuletzt Th. Klee, Zur Gesch. d. gymn. Agone 1918,

Ansicht bestärkt mich, nach langen Jahren, zunächst, daß der Name Euankritos sich jetzt noch zweimal unbestreitbar nachweisen läßt. Das eine Zeugnis wäre schon damals beizubringen gewesen: in Phleius (CIG. 1115 = IG. IV 456) Εὐανκρίτου, wofür freilich A. Boeckh Εὐ[θυ]κρίτου, Β](ο)υ(λη)κρίτου M. Fränkel vorgeschlagen haben, so daß man in den Indices den Namen vergeblich sucht [1]). Auch durfte man wohl leichten Zweifel hegen, weil Pouqueville der einzige Zeuge für die Inschrift war. Der Name wird nun vollends dadurch gesichert, daß er letzthin nochmals, in Böotien selbst, in Orchomenos, aufgetaucht ist: Εὐάνκριτοσθένωνος (so); aber selbst von Wilhelm mit der vorsichtigen Note »scheint neu« versehen [2]).

Wichtiger dünkt mich, daß solche Namenspielerei, dieses Schillern zwischen Eigennamen und Eigenschaftswort, schon für die ἐπιγραμματοποιοί dieser Zeit einen gewissen Reiz gehabt zu haben scheint [3]). So hebt das zeitlich sicher sehr nahestehende Epigramm aus Akraiphia auf Eugnotos [4]) an:

Τοῖος ἐὼν Εὔγνωτος ἐναντίος εἰς βασιλῆος
χεῖρας ἀνηρίθμους ἦλθε βοαδρομέων,

genau den Worten τοίας ἐκ προβολᾶς Εὐάγκριτον entsprechend. So möchte ich in einem Epigramm von Oreos auf Euboia [5]), das beginnt:

Πολλά σε ἔπαινος ἐπευκλέϊσεν νεότητος ἐν ἀκμῇ
παῖδα μὲν ὄντα νέ(ω)ν κοσμιότητι τρόπων,
ἥβῃ δ' αὐξηθέντα νόμων πατρίων θεραπείᾳ,

in νέ(ω)ν Vs. 2 den vermißten, durch die Apostrophe so gut wie geforderten Namen des gefallenen Sohnes des Theo[kl]es, Νέ(ω)ν, erkennen. Νεότητος ἐν ἀκμῇ am Schluß des Hexameters, als Pentameterschluß unmittelbar folgend νέ(ω)ν κοσμιότητι τρόπων, wirken und klingen schlecht in der Wiederholung; hatten auch hier Auge und Ohr zwischen Eigennamen und Eigenschaftswort die spielende Wahl, wird dieser Eindruck zum mindesten wesentlich gemildert.

Das Epigramm auf Euankritos geht nach den oben ausgehobenen Eingangsversen weiter:

ἁ δὲ Νέμειος
νίκα μοι λεκτῶν ἦλθεν ἀπ' ἠϊθέων
πατρὸς δῶμα Τρίακος.

Man glaubt meist, in ἁ δὲ Νέμειος κτλ. eine Steigerung erkennen zu müssen. Im Festorte liegt eine solche nicht vor, da die Isthmien an Wertschätzung sicher nicht hinter den Nemeen zurückstanden. Ἐν Ἰσθμῶι Vs. 1 ist freilich ergänzt, aber,

96 u. 106. *Id quod mihi quidem non persuasit* Dittenberger, IG. S. 749, dem sich E. Hoffmann, Syll. zu Nr. 386 angeschlossen hat; aber unentschieden später Dittenberger selbst, De Philippi Arcadis Olympionicae epigr. 1893/4 S. VI. Vgl. zu Vs. 3 τοίας ἐκ προβολᾶς Delph. Weihgesch. 84; schol. Pind. Ol. VII Drachm. S. 197, 23 u. 198, 2.

[1]) Vielleicht verlohnte es sich, solchen besonders stark zurechtgerückten Namen in den IG. einen kleinen Sonderindex einzuräumen.

[2]) Neue Beiträge IV 1915, 13 zu Z. 10. II. Jhdt. v. Chr.

[3]) Vgl. Kaibel, Ep. Gr. S. 687: *in nomine luditur.*

[4]) Geffcken, Gr. Ep. 189. Vs. 10 [μάρν]ατο schon Danielsson, Eranos IV 1902, 187; Vs. 16 ἄ(ι)στεα Atticaster (F. B.), Rhein. Mus. LVII 1902, 315 und Danielsson. Vgl. noch Homolle, Bull. de corr. hell. XXIV 1900, 176 A. 1.

[5]) IG. XII 9, 1195 u. S. 177 = Geffcken 185. Nur Minuskelabschrift von Papasliotis. Vs. 2 v. Wilamowitz bei Kaibel, Ep. Gr. 209 νέ(ω)ν für νεον.

wie mir scheint, notwendig, denn die Fassung der Eingangsverse widerspricht der früheren Meinung, daß die beiden erstgewonnenen Siege in Theben selbst gewonnen seien. Aber auch die Altersklasse, in der der dritte, nemeische, Sieg errungen wurde, ist die gleiche wie die μεσάτα ἁλικία des zweiten. H. v. Herwerden hat einmal zu den λεκτοὶ ἤϊθεοι Vs. 4 Sophokles Oed. Tyr. 18 οἵδε τ' ἠθέων | λεκτοί verglichen [1]); die Wiederholung in Theben wirkt wie ein Zitat. Wie aber unter der μεσάτα ἁλικία nur die ἀγένειοι verstanden werden können, so setzt E. Bruhn die sophokleischen ἠθέων λεκτοί auch gerade den ἀγένειοι gleich. Wenn also überhaupt von einer Steigerung die Rede sein sollte, so könnte sie nur darin bestehen, daß Euankritos den nemeischen Sieg zwar auch als ἀγένειος, aber nach dem isthmischen, dem Mannesalter näher, erkämpft hatte. Irre ich aber nicht, ist die Statue wegen des zweiten isthmischen Sieges gesetzt worden. Zweimal, als Knabe und jetzt als ἀγένειος, hat Euankritos auf dem Isthmos gesiegt; den einen Nemeensieg hatte er als ἀγένειος errungen: ἄεθλα γὰρ οἱ παρὰ Δίρκαι | ἀμφαδὸν Ἑλλάνων πλεῖστα φέροντι νέοι.

Auch hier bedauert man, daß keine Aufnahme der Basis selber veröffentlicht ist; aus den Standspuren der Statue könnte man vielleicht auf das Alter, in dem der Sieger dargestellt war, und vor allem auf die Art der προβολή schließen. Der Block war zur Zeit der letzten Abschriften *inversa positura in scalis deversorii Papadami* vermauert.

VI. MENANDROS, SOLON, ARCHILOCHOS.

Zu den von F. Studniczka zusammengestellten einstmaligen Menanderbildnissen [2]) sei noch an eine Basis erinnert, gefunden fern von Athen, nordwärts des Tempethals im Pierischen Makedonien [3]). Der Fundort Platamóna wird heute nach L. Heuzeys Vorgang mit dem Pierischen Herakleion identifiziert, während J. L. Ussing dort Phila ansetzte. Die Basis trug »en charactères de très-bonne époque« die Inschrift ΜΕΝΑΝΔ . . . Heuzey hat sofort die Frage gestellt: »était-ce la statue du grand poète comique?«, und ich wüßte nicht, weshalb man sie verneinen sollte. Auch zu der eretrischen Basis [4]) mit der selben knappen Inschrift wäre wohl in den IG. ein Hinweis auf den berühmten Dichter am Platze gewesen, zumal sie beim Theater gefunden ist. Der großen Menge solcher Statuen im weiten Bereiche griechischer Zunge sind wir uns, glaube ich, oft nicht hinreichend bewußt.

Der Kuriosität halber verweise ich bei Gelegenheit auf den Graffito einer Herme des Solon, wieder selber auf einem delischen Hermenschaft (Bull. de corr. hell. XIII 1889 T. XII). S. Reinach bemerkte zu ihm nur (S. 376): »La figure humaine est représentée par un terme barbu ithyphallique, dont la gaîne repose sur un piédestal«. Aber die Inschrift ΣΟΛΩΝ, quer über den Schaft der geschickten kleinen Skizze geschrieben, beweist doch, daß der Zeichner eben eine Herme Solons wiedergeben

[1]) Stud. crit. in epigr. Gr. 1891, 9. — Auch Klee a. a. O. 106 Nr. 201 nahm den nemeischen Sieg als im παγκράτιον ἀνδρῶν gewonnen an.

[2]) Das Bildnis Menanders (SA. aus Neue Jahrb. XLI 1918) 3 ff.

[3]) Heuzey, Le mont Olympe et l'Acarnanie 1860, 92 u. 478 Nr. 24 (Dimitsas, Ἡ Μακεδονία 155 Nr. 192); schon 1846 von Ussing gesehen, Gr. Reisen u. Studien 1857, 22.

[4]) IG. XII 9, 280; vgl. Studniczka a. a. O. 4

wollte. Für den noch nicht mit Sicherheit ermittelten Kopftypus Solons [1]) ist aus ihr natürlich nichts zu gewinnen; sie legt, wie die delische θήκη τρίγωνος ἔχουσα βιβλία 'Αλκαίου, nur für uns verlorene Kostbarkeiten Zeugnis ab.

In Paros stand die berühmte Archilochosinschrift unter einem Bildnisse des Dichters, wie ihr Entdecker und Erretter Hiller von Gärtringen selbst durch einen nachträglichen glücklichen handschriftlichen Fund erweisen konnte [2]). Das Weihepigramm hub an:

Τίς σε τὸν ἐμ πέτρῃ Μουσῶν θεράποντ' ἐχάραξεν
παῖ Τελεσικλῆος κοῦρε καταγλαΐσας;

Als v. Hiller die von Ph. Le Bas seinerzeit allein abgedruckten Anfangsworte τίς σε τὸν ἐμ πέτρᾳ Μουσῶν herausgab (IG. XII 5, 242), hatte er angemerkt: »*potest ad stelam anaglypho poëtae ornatam referri*«. Bei der Veröffentlichung des wahrscheinlich von St. A. Kumanudis abgeschriebenen vollständigen Epigramms übersetzt er den Eingang: »Wer hat Dich, o Sohn des Telesikles, den im Stein vor mir stehenden Diener der Musen, mit seinem Meißel verherrlicht?« und spricht von dem »stehenden oder sitzenden Bilde des Archilochos«. Diese Worte scheinen von einer frei stehenden Statue gemeint und sind so jedenfalls auch von A. Hauvette aufgefaßt [3]).

Es kann sich bei diesem Denkmal, das Σωσθένης Προσθένου wohl im 1. Jahrhundert v. Chr. seinem berühmtesten Landsmanne errichtete, nur um ein Relief handeln; χαράσσειν ist üblich vom Einmeißeln der Buchstaben, wird von der Münzprägung, wird auch vom Relief gebraucht, kann aber nicht auf die Rundplastik übertragen werden. Bestätigend tritt hinzu, daß sich die Tiefe des Inschriftensteins aus der 'Εκατονταπυλιανή, über dem die bildliche Darstellung doch stand, gegenüber einer Gesamtbreite von mindestens 1½ m nur auf 0,195—0,205 m beläuft. Wegen der Frage nach der Art des Monuments dürfte es sich verlohnen, auch den Kumanudis-Stein, dessen Buchstaben leider seither völlig verloschen sind, auf Maße und einstige Verwendung zu prüfen [4]); daß es sich um Verkleidungsplatten einer großen Basis handle, ist schwerlich anzunehmen.

Auch ἐμ πέτρῃ weist in v. Hillers Auffassung auf Reliefdarstellung hin. Ob mit πέτρῃ freilich das Material bezeichnet werden sollte oder ob der Dichter auf einem Felsen sitzend dargestellt war, scheint mir nicht mit Sicherheit auszumachen. Für dieses könnte die Wortstellung ins Feld geführt werden und der Sprachgebrauch, der fast durchgängig πέτρος statt πέτρη für den bearbeiteten Stein verwendet [5]). Darstellungen wie solche des Orpheus und Thamyris konnten als Muster auch für Archilochos benutzt werden [6]).

[1]) Lippold, Gr. Porträtst. 71 A. 2.

[2]) Literatur: IG. XII 5, 445 u. S. 315; E. Diehl, Suppl. lyr. 3 S. 6.

[3]) V. Hiller SB. Berl. Ak. 1904, 1240. 1239; Hauvette, Archiloque 1905, 297 f.

[4]) Der Stein war 1906 noch an seiner alten Stelle nach M. Krispi, Φιλολογικὰ ἀνάλεκτα (1908) 6.

[5]) Vgl. die von Geffcken, Gr. Ep. zu 147, 6 gesammelten Belege, zu denen 189, 14 hinzukommt; nur 179, 3 hat πέτρα. 202, 5 ist ἱαρὰ πέτρα nach Puchstein *propylònis paries*.

[6]) Vgl. auch das Relief in Villa Albani bei E. Krüger, Ath. Mitt. XXVI 1901, 132 Fig. 1, 139: zwei auf Felsblöcken sitzende bärtige Männer, zwischen

Πάριοι Ἀρχίλοχον καίπερ βλάσφημον ὄντα τετιμήκασι heißt es in Aristoteles' Ars rhetorica (1398 a). Zu dem Denkmal des Sosthenes mag man noch die Erwähnung des berühmten Vorfahren in einem Grabepigramm anführen (IG. 299). Es wäre aber besonders interessant, wenn eine für die Darstellung des Reverses zweier parischer Tetradrachmen, etwa vom Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr., geäußerte Vermutung jedem Zweifel entrückt wäre, die in einem nach rechts auf einem Sessel ohne Lehne mit ziemlich gebogenem Rücken sitzenden, anscheinend bärtigen Manne eben Archilochos erkennt [1]. »Mit der Linken hält er eine Kithara, auf das Knie gestützt, mit der Rechten einen undeutlichen Gegenstand, wohl das Plektron«. Beide Stücke befinden sich jetzt im Berliner Münzkabinett, wo K. Regling die große Freundlichkeit hatte, sie mitzuprüfen. Bei dem einen Exemplar (Magistrat Πεισιβ) scheint der Bart gesichert, bei dem andren ist die betreffende Stelle besonders stark korrodiert. Die Bärtigkeit, der Sitz ohne Lehne, vor allem aber die auffallend krumme Haltung des Mannes schienen auch Regling wie mir gegen Apollon und für Archilochos zu sprechen. Da die beiden Tetradrachmen aus verschiedenen Stempeln, mit verschiedenen Magistraten, stammen und doch die selben Besonderheiten aufweisen, ist durchaus möglich, daß sie ein auf Paros befindliches Sitzbild des Dichters wiedergeben, das der Stiftung des Sosthenes als Vorbild gedient haben könnte.

Bildliche Darstellungen des Archilochos hat es wahrscheinlich in reicher Zahl gegeben. Ein Epigramm des Theokrit stand unter einer Statue des Dichters (XXI Wil.). Als Partner des Homer in einer Doppelbüste im Vatikan [2]) wäre Archilochos die gegebene Persönlichkeit, aber modernes Empfinden bestreitet wohl mit Recht die Möglichkeit, daß antike Vorstellung diesen Porträttypus für den streitbaren, reisigen Parier habe schaffen können. So bleibt er noch weiter zu suchen.

VII. ΜΑΝΘΕΟΣ ΑΙΘΟΥ.

Die Inschrift des »Mantheos«-Reliefs in Wilton House: Μάνθεος Αἴθου εὐ-| χαριστεῖ Διὶ ἐπὶ | νίκει πεντάθλου | παιδός, in unmöglichen archaischen Buchstaben geschrieben, wird jetzt, nachdem lange die Meinungen über ihre Echtheit oder Fälschung auseinandergegangen waren, allgemein für unecht gehalten [3]). Bekannt ist die ab-

ihnen auf einem Postament eine große Maske; ferner S. 142 und Robert, Hermes XXXV 1900, 650 zu EV. 530. Arats αἰάζω Διότιμον ὃς ἐν πέτρῃσι κάθηται | Γαργαρέων παισὶν βῆτα καὶ ἄλφα λέγων (v. Wilamowitz, Eur. Herakles I[1] 310 A. 78; E. Maaß, Aratea 1892, 229) ist kaum durch solche Darstellungen beeinflußt.

[1]) H. Gaebler bei A. Löbbecke, Zeitschr. f. Num. XXI 1898, 262 T. VIII 12, 13; Head HN.[2] 490. Da v. Hiller IG. S. XXVII 1451 die Magistrate notiert, aber SB. a. a. O. 1242 A. 1 bemerkt, daß die Münzen von Paros nichts für Archilochos ergäben, scheint er die Beziehung auf Archilochos abgelehnt zu haben. — Apollon mit leicht gebogenem Rücken sitzend, mit Leier, »on cippus« in Thespiae bei Imhoof-Blumer — P. Gardner, Num. comm. on Paus. Taf. X 20 (Domitian); auf dem Omphalos in Delphi z. B. Y 5, 7; auf einem Felsen Y 6 = Bull. de corr. hell. XX 1896 Taf. 29, 4. 5 (141 n. Chr.).

[2]) Vgl. Helbig[3]-Amelung 394.

[3]) Die ältere Literatur bei Boeckh CIG. 34 und Michaelis, Ancient marbles 680 Nr. 48, mit Zeichnung C. L. Beckers. Vgl. nachdem bes. Friederichs-Wolters 239 (zu einem Abklatsch des Reliefs); Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg 64; Perdrizet, Rev. arch. 1903 II 213 D; Helbig[3]-Amelung zu Nr. 972 u. 1405. Reinach, Rép. de rel. II 536, 3. Die Inschrift zuletzt IG. V 1 S. XXIII Nr. 1584. Über die archaistische griech. Rundplastik Bulle, Abh. Münch. Ak. XXX 2. 1918; s. S. 34.

sonderliche Geschichte, wie das Denkmal gewissermaßen seine erste Visitenkarte bei Bernard de Montfaucon abgegeben hat. *Parisiis degebam*, erzählt Scipione Maffei — er weilte 1732—36 in Paris —, *quum doctissimo P. Montfauconio accidit, ut chartam monumentum illud exhibentem ianuae suae repagulo insertam summo mane deprehenderet.* Der Urheber dieses Streiches ist nie ermittelt worden. Maffeis Verdächtigung des Reliefs selber ging zu weit, aber der schwerste Anstoß, den er damals sofort an der Inschrift genommen, an den Worten ebenso wie an den Buchstaben, war durchaus berechtigt.

Doch die Frage ist noch nicht beantwortet, wann die Fälschung erfolgt ist und woher der Fälscher den Wortlaut der Inschrift nahm. Daß er, falls eine Fälschung vorliegen sollte, der selbe Mann sein müsse, auf dessen Konto die Inschriftfälschung der *ara Bacchica* der selben Sammlung[1]) kommt, hat Boeckh zweifellos richtig erkannt, ohne aber über dessen Zeit eine Vermutung wagen zu können; *nisi utrumque titulum fictum ab eodem homine dices* erklärte er zu Beginn seiner Ehrenrettung der Mantheos-Weihung und gab mit diesen Worten zu erkennen, daß er seiner selber über deren Echtheit doch nicht ganz sicher war.

Eine Fälschung ist aber eigentlich erst dann wirklich aufgedeckt, wenn ihr Zeitpunkt und ihre Grundlagen ermittelt sind. Eine für diese Fragen entscheidende Veröffentlichung ist bereits vor Jahrzehnten erfolgt, aber völlig unbeachtet geblieben, wohl weil niemand an dieser Stelle und unter diesem Titel neue Kunde von dem Mantheos-Relief erwarten konnte. In einem Aufsatze über die von seinem Landsmanne Fr. Rostgaard hinterlassenen Papierabdrücke griechischer und lateinischer Inschriften hat Ussing 1867 das Relief ausführlich besprochen[2]). Die Hauptsache ist, daß Rostgaard während seines italienischen Aufenthaltes 1691—99 auch von dem ganzen Relief einen Abklatsch genommen hat, den die Kopenhagener Universitäts-Bibliothek noch heute bewahrt — und daß dieser Abdruck an Stelle der Inschrift eine völlig glatte Fläche zeigt. Zwischen Rostgaards Aufnahme und Montfaucons Morgenerlebnis hat also der Fälscher sein böses Werk getan. In Rom hat aller Voraussicht nach Rostgaard das Relief abgeklatscht, in Rom wird es gefunden sein, wie die ihm stilistisch verwandten Stücke, und in Rom dürfte auch wohl die Fälschung der Inschrift auf den Stein erfolgt sein.

Aber Ussings Veröffentlichung bringt noch eine weitere Überraschung. Statt der Mantheos-Inschrift hat Rostgaard in Abschrift eine andere wiedergegeben »overst paa Bladet, i lige Linie med den gamle Mands Hovedhaar«. »Am oberen Rande des Abklatsches zwischen den beiden Köpfen«, wie mir J. L. Heiberg schrieb,

[1]) CIG. 38 = Michaelis a. a. O. 672 Nr. 1; Hauser, Neu-Att. Reliefs 38 Nr. 51.

[2]) Om nogle af Fr. Rostgaard efterladte Papirsaftryk af graeske og latinske Indskrifter, Oversigt over d. K. D. Vid. Selsk. Forhandl. 1866, 205. Die Abklatsche auf der Kopenhagener Univ.-Bibl., Ms. Rostg. 117 fol. Auf diese frühen Abklatsche hatte Mommsen Hübner hingewiesen, Über mechan. Copieen von Inschriften 1881, 19. Die Abdrücke der lat. Inschriften sind im CIL. verwertet. Die beiden anderen griech. Steine sind 1) IG. XIV 1642 (Kaibel, Ep. Gr. 587), deren Fundort *repertum via Lat^a III. lap. prope Coemet. b. Tertullini* 1684 dadurch festgelegt wird, und 2) 2002, erstmals von Kaibel, Ep. Gr. S. 529 Nr. 646 a veröffentlicht (Vs. 3 zum Schluß Uss. wohl richtig μετεβλή[θη])

dem für seine gütige Auskunft auch an dieser Stelle aufrichtiger Dank wiederholt sei. Die Inschrift ist nach ihm von Ussing im wesentlichen richtig und genau, auch in den Buchstabenformen, wiederholt. Sie lautet mit Heibergs kleinen Besserungen:

. . ΡΟΣΕΧΕΙΝΟΜΩΟΙΘΩΝ(2—3)Δ . . ΜΑΝΘΕΟΣ(1)ΑΙΘΟΥ(1)ΕΥΞΑΤΟ
ΔΙΠΕΝΤΑΘΛΟΝΠΑΙΔΑΣ(1)ΝΕΙΚΑΝ

Die Zahlen bedeuten leeren Raum für 1—3 Buchstaben. Z. 1 war nach Heiberg zwischen Δ und Μ »ursprünglich, wie es scheint, 1 Buchstabe geschrieben, etwa ◇, ist aber ausgewischt und durch . . ersetzt«.

Für die restlose Ausdeutung der Inschrift muß ich auf andere Glücklichere hoffen. Der Schluß εὔξατο Δὶ πένταθλον παῖδας νειχᾶν ist klar. Vorausging im Genetiv der Name des Vaters des Knaben, der wohl Αἶθος geheißen haben könnte, nicht auf Grund des Zeugnisses von Ptolemaios Chennos, aber mit Berufung auf entsprechende Namengebung[1]). Auf die Vorlage der Versuche, den Namen des παῖς selber zu ermitteln, verzichte ich lieber, da sie mir zu gewaltsam vorkommen. Die in der ersten Hälfte von Z. 1 erhaltenen Buchstaben scheinen den Schluß eines Hexameters darzustellen: π]ροσέχει νόμῳ ΟΙΘΩΝ.

Aus dieser Inschrift hat also der Fälscher seinen Text genommen. Der Gedanke, daß sie selber ein Falsifikat sei, wird schon durch ihre schwierige Ausdeutung widerlegt.

Aber wo hat diese Inschrift gestanden? Ussing hat vermutet, sie habe ganz leicht eingeritzt auf dem uns erhaltenen Relief selber gestanden und sei von dem Fälscher beseitigt worden, um sein Machwerk an ihrer Stelle auf den Stein setzen und so den materiellen Wert des Denkmals erheblich steigern zu können. Von Augenzeugen, wie A. Conze, F. Matz, A. Michaelis, die ausdrücklich von der modernen Überarbeitung des Reliefs wie von der Inschrift bekundet haben, daß sie sich zuckerweiß von dem originalen Steinton abhüben, wäre ein solcher Eingriff sicher bemerkt und notiert worden. Auch zeigt der Berliner Abklatsch nicht die leiseste Spur eines solchen. Der gegebene Platz wäre unter dem Relief oder eben der, den Rostgaard für seine Einzeichnung wählte, nur nicht zwischen den beiden Köpfen von Zeus und παῖς, sondern zu ihren Häupten. Es sieht ganz so aus, als ob eine Abarbeitung der Oberkante des Reliefs die obere Schädelhälfte des Zeus mitweggenommen habe. Dagegen dürfte nur wieder sprechen, daß m. W. eine entsprechende Beobachtung von keiner Seite gemacht und veröffentlicht ist. Da Inschrift und Relief sich gegenseitig erklären und ergänzen, also zusammengehören, da der Ausweg, daß die Inschrift auf einem besonderen Profile oder Rahmen über oder unter dem Relief eingeschrieben stand, kaum gangbar erscheint, führt die Überlegung immer wieder auf die Annahme einer Abarbeitung oberhalb des Reliefs zurück. Ob das Relief jetzt irgendwie eingelassen ist und die Oberkante sich dadurch der Prüfung entzieht, kann ich leider

[1]) Ptolem. Chenn. Phot. bibl. S. 150, 6. 7 Bekk. — Bechtel HP. 24, 494. An Σάϊθος Bechtel 206 darf man nicht denken, da die Lücken von einem Buchstaben sicher nur die Worte in der Abschrift scheiden sollten.

nicht ausmachen. Jedenfalls wäre eine neue Untersuchung des Originals gerade für diese Frage ganz besonders erwünscht und wichtig.

Daß die zuerst von P. Arndt zusammengestellten, dem »Mantheos-Relief« gleichartigen Stücke eine einheitliche, nicht echt archaische, sondern archaisierende Gruppe [1]) bilden, war, ganz abgesehen von den stilistischen Kriterien, bisher dank inschriftlicher Beurkundung durch die Weihinschrift an Zeus Xenios erwiesen: — — — νους καθ' ὕπνον ἀνέθηκα Διεὶ ξενίωι [2]). Deren Schrift, die frühe und späte Formen mischt, läßt allerdings »nach dem Urteil eines bewährten Epigraphikers einen sehr weiten Spielraum offen, etwa zwischen dem Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. und dem vorgerückten 2. Jahrhundert n. Chr.« (Helbig-Amelung a. a. O.). Leider gibt auch die Schreibung Διεί, vorausgesetzt, daß ihr Urheber sie unbewußt aus eigenem gab, nicht etwa, weil er damit auch in der Sprache zu archaisieren meinte, keinen sicheren *terminus post quem*. Die Form ist keineswegs einfach als »grammatische Monstrosität« abzutun. Ein eigener Zufall hat es gefügt, daß uns die selbe Form in einer Weihung, die ganz auffallende Ähnlichkeit mit der des Pseudo-Mantheos aufweist, auch in Olympia auf einem Bronzediskos begegnet (Ol. 241): Πόπλ(ιος) Ἀσκληπιάδης Κορίνθιος πένταθλος εὐχαριστήριον Διεὶ Ὀλυμπίῳ, Ὀλ(υμπιάδι) σνε', also erst aus dem Jahre 241 n. Chr. Man wird in diesem und ähnlichen späten Fällen [3]) Belege für die Schreibung von ει = kurzem ι anerkennen müssen. Diese beginnt in den Papyri bereits im 2. Jahrhundert v. Chr., aber meist in unbetonten Silben und vor Vokalen; für die Datierung griechischer inschriftlicher Denkmäler können aber diese frühen Beispiele aus ägyptischen Papyri nicht irgendwie maßgebend sein [4]). Die Bearbeitungen größerer Inschriftenkomplexe aus letzter Zeit haben durchweg außer ganz vereinzelten Sonderfällen ein etwas häufigeres, aber auch nur sehr beschränktes Auftreten von ει = ῐ erst für das 2. Jahrhundert nach Chr. festgestellt. Von diesem Standpunkte aus würde in Verbindung mit der oben nach dem Schriftcharakter gegebenen Datierung die Zeus-Xenios-Weihung in das 2. nachchristliche Jahrhundert zu verweisen sein. Aber es bleibt schließlich auch die Möglichkeit zu erwähnen, daß wir es in ihr mit einer ursprünglichen Dativform Διεί, Διεῖ zu tun

[1]) An echt archaischem Stil hat m. W. für das Mantheos-Relief neuerdings nur M. Bieber festgehalten, Dresd. Schauspielerrelief 1907, 74 A. 227. Und für das Konstantinopler Relief, das Arndt ebenfalls zu dieser Gruppe rechnet, Mendel, Mus. imp. Ottom., Cat. des sculpt. I 1912 Nr. 91; dagegen setzt gerade dieses wegen der Form des Thymiaterions, im Prinzip sicher richtig, in das 2./3. Jhdt. nach Chr. K. Wigand, Bonner Jahrb. 122, 1912, 69 zu Fig. 107.

[2]) Helbig[3]-Amelung 1405 = IG. XIV 990; vgl. Perdrizet a. a. O. 213 C, Helbig-Am. Fig. 38. Eines der wenigen inschriftlichen Zeugnisse für den Zeus Xenios bezeugt auch in Athen eine Weihung κατ' ὄνιρον | τῶι ξείνων ἐφόρωι, Kaibel, Ep. Gr. 791 = IG. III 199.

[3]) Vgl. W. Schulze, Quaest. ep. 239 A. 3. Διεὶ Καίσαρι Journ. of hell. stud. VIII 1887, 264 Nr. 54, Pisidien; Διεί findet sich auch in einem Epigramme aus Samos, nach v. Hiller etwa julianischer Zeit, das M. Schede in den Ath. Mitt. XXXXIV 1919, 45 veröffentlicht.

[4]) Vgl. Mayser, Gramm. d. gr. Pap. 1906, 90. Hier auch die Verweise auf die inschriftlichen Belege bei Schweizer (Pergamon), Meisterhans-Schwyzer (Attika), Nachmanson (Magnesia a. M.). S. bes. Nachmanson, Laute u. Formen der magnet. Inschr. 1903, 24; letzthin für Delphi Rüsch, Gramm. d. delph. Inschr. I 1914, 98.

haben, für die zuerst O. Hoffmann und W. Schulze eingetreten sind [1]). Doch wäre damit nur zu rechnen, wenn das Relief entweder selber z. B. aus Dodona stammte oder dem Verfertiger etwa ein dodonäisches Original vorgelegen hätte, aus dem auch diese rare Dativform von ihm übernommen wäre.

Hinzu tritt jetzt die ursprüngliche Inschrift des Reliefs in Wilton House. Die Buchstabenformen sehen eher noch älter und besser aus als die der Zeus Xenios-



Abb. 1. »Mantheos«-Relief in Wilton House, nach Abklatsch in Berlin.

Weihschrift; das Ր sticht von den übrigen ab, wie hier das Ny; wir werden aber im Auge behalten müssen, daß wir sie nur durch Rostgaards Abschrift kennen. Der Ersatz des ῑ durch ει in νειχᾶν gibt leider nichts weiter als den *terminus post quem* c. 100 v. Chr., wenn man nicht einen seltenen Ausnahmefall annehmen will [2]). Der Dativ Δί kann, mehr noch als Διεί, verlocken, an ein altes Muster zu denken, wenn er

[1]) Hoffm. zu SGDI. 1582; Schulze, Quaest. ep. 239 f. Vgl. Buck, Introduction 86; Solmsen, Zeitschr. f. vergl. Sprachf. XLIV 1911, 161. Es handelt sich besonders um die Inschriften IG. IX 1, 718 (Korkyra) und SGDI. 1582 (aus Dodona; der Fragesteller nach Hoffm. ein Dorer, wahrscheinlich ein Epirote).

[2]) Vgl. Ath. Mitt. XXVII 1902, 345; Nachmanson a. a. O. 35; Wilhelm, Urk. dram. Auff. 215.

auch in späterer Zeit nicht unerhört ist [1]). Es bleibt aber immer auch mit der Absicht zu rechnen, durch die gewählte Sprachform auch der Inschrift ein altertümliches Gepräge geben zu wollen.

Außer in den Inschriften liegt datierende Kraft in den charakteristischen Formen von Thymiaterion und Dreifuß samt Becken; die auch erweisen, daß der Reliefbildner nicht etwa selber ein archaisches Denkmal vortäuschen wollte, sondern seine Aufgabe in der archaischen Stilisierung sah; davon zu schweigen, daß die modernen Formen der Inschriften von vornherein eine solche Täuschungsabsicht ausschließen. Der Entwicklung des Thymiaterions ist K. Wigand nachgegangen; das Thymiaterion des Mantheos-Reliefs erinnerte ihn an Formen des 1. vorchristlichen Jahrhunderts [2]). Auch in der Form dieser Geräte wird man zunächst nur einen *terminus post quem* anerkennen dürfen.

Da eine irgendwie getreue Abbildung des Mantheos-Reliefs nicht vorliegt, wird gewiß so mancher der Redaktion für die Wiedergabe (Abb. 1) einer Photographie des jetzt in der Berliner Universitätssammlung befindlichen Abklatsches (Frieder.-Wolters 239; nach Michaelis H. 0,39, Br. 0,52) dankbar sein, deren vortreffliches Gelingen W. Amelung und L. Hoßfeld verdankt wird. Es wird zu prüfen sein, ob der Kopenhagener Abklatsch das Relief selber noch in dem Zustande vor der Überarbeitung wiedergibt.

VIII. HOMERGRAB AUF CHIOS.

Auf eine Abschrift des Cyriacus von Ancona geht ein Grabepigramm von Chios zurück, das E. Ziebarth so umschrieben hat [3]):

Εἴ (μ)ε φίλην κεφαλὴν ἐσορᾶς πέλας, ἥν ποτε Πλουτεύς
ἐξάγαγε θαλάμων νεοτήσιον ἄνθος ἔχουσαν,
Εἰσιδότην τανύπεπλον, ἐπεὶ περίφρων πάνυ ἦεν,
θρέψε Μιτυλήνη ⟨ν⟩ πάτρα καλήν περ ἔσσαν,
νῦν δὲ δὴ ἐν πάτρᾳ πολυηράτῳ μίμνει Ὁμήρου.

Mag das Epigramm spät und schlecht sein, der Text des Cyriacus selber fordert zu einigen Besserungen dieser Lesung auf. Er hat zu Beginn ΕΙΝΕ gelesen, was zweifellos zu ξ]εῖνε zu ergänzen oder, weniger wahrscheinlich (s. u.), als ξῖνε zu deuten ist. Vs. 2 ἐξάγαγε(ν?). Vs. 4 gibt Cyriacus ΗΝΘΡΕΨΕ, also ἧν θρέψε(ν?) Μιτυλήνη⟨ν⟩ πάτρα καλήν περ ἐ(οῦ)σαν, denn hier an ἔσσαν zu glauben, hält schwer. Sollte der Stein nicht die Rundformen ЄC aufgewiesen haben, also ЄΟΥCΑΝ? In welchem Falle ξ]εῖνε Vs. 1 sicher zu ergänzen wäre.

Vs. 2 νεοτήσιον ἄνθος begegnet zweimal in den Ἐκφράσεις des Kallistratos [4]), während fast den ganzen übrigen Wortschatz Homer stellt. Den für uns wichtigen

[1]) Vgl. Inschr. von Ol., Register Sp. 825 wo Δί nur in alter Zeit vorkommt. Über Δί in den Dialekten s. die einschlägigen Arbeiten; für Epirus-Dodona Salonius, De dialectis Epirotarum etc. 1911, 84. Aus den Papyri gibt Schulze a. a. O. 239 A. 2 nur ein Beispiel = Mayser a. a. O. 154.

[2]) Bonner Jahrb. a. a. O. 64 zu Fig. 96; ohne auf Kunst und Datierung eingehen zu wollen.

[3]) Eine Inschriftenhandschrift der Hamburger Stadtbibliothek 1903, 11 Nr. 24.

[4]) Edd. Schenkl-Reisch S. 51, 14 u. S. 56, 14; vgl. auch S. 66, 27 ff. Er fehlt übrigens bei PW.

Schlußvers νῦν δὲ δὴ ἐν πάτρᾳ πολυηράτῳ μίμνει Ὁμήρου vorbereitend spielt schon der Eingangsvers mit den Worten φίλην κεφαλὴν auf Homers Grabschrift in Ios an: ἐνθάδε τὴν ἱερὴν κεφαλὴν κατὰ γαῖα καλύπτει; wie deren zweiter Vers in dem Abschluß eines Grabgedichtes von Tithoreia nachklingt (Geffcken 220): καὶ γὰρ Ὅ[μηρον νῆσος ἔχει βαιὰ θεῖον ἀοιδὸν Ἴος.

Das chiische Epigramm ist hier kurz besprochen, weil es berufen scheint, eine Rolle in dem Streite über die *bona* oder *mala fides* des Ankonitaners zu spielen [1]). In W. Larfelds Griech. Epigraphik steht der bündige Satz (S. 15): »Auf Chios fand er eine Grabschrift des Homer« [2]), während in seinem Handbuche folgendes zu lesen ist (S. 33): »— — doch sandte er an seinen Freund Filelfo (Epist. 6, 40) ein *eulogium Homeri sepulcro insculptum* und erklärte dasselbe für einen hinreichenden Beweis, daß Homer nicht aus Smyrna, sondern aus Chios stamme. Er schöpfte diese Angabe aus dem Homerepigramm A. P. 7, 5«. Angesichts des Grabepigramms der Eisidote schien es dieser Vermutung, die doch auch nur zur Entlastung des Cyriacus erdacht war, nicht zu bedürfen, wofern man nur *eulogium Homeri* und nicht *Homeri sepulcro* verband. De Rossi, auf dessen Ausführungen 3) Larfeld fußt, zitiert aber wohl S. 381 A. 2 wie oben ausgeschrieben aus Ep. VI 40, aber S. 374 A. 1 schreibt er ausdrücklich *de eulogio in Homeri sepulcro insculpto*, mit der Quellenangabe Ep. V 49; weil aber das von ihm zu diesem Briefe angegebene Datum, *XI. Kal. Dec.* 1448, mit dem zu Ep. VI 40 übereinstimmt, dürfte es sich beide Male um das selbe Zitat handeln, und ich finde in den Briefen Fr. Filelfos auch nur die eine einschlägige Stelle: *quod autem eulogium in Homeri sepulcro insculptum ad me misisti* etc. 4). Da das Briefdatum auf die Zeit unmittelbar nach Cyriacus' wiederholtem Aufenthalt auf Chios 1446/47 hinweist, möchte ich trotzdem für wahrscheinlich halten, daß das Dankschreiben Filelfos sich eben auf das Eisidote-Epigramm bezog. Damit hätte wie längst für Pasch van Krienens Homergrab auf Ios auch für das des Cyriacus auf Chios die letzte Stunde geschlagen.

Berlin. Erich Preuner.

1) Vgl. die zusammenfassende Übersicht bei Larfeld, Handb. d. gr. Epigraphik I 1907, 32 ff.; der selbe ganz knapp Gr. Epigr. 3 1914, 15 (Hdb. d. kl. Altertumswiss. I 5).

2) S. auch S. Chabert, Hist. somm. des ét. d'épigr. gr. 1906, 22 u. d. J. 1443/47: »A Chios découverte de l'épitaphe d'Homère«.

3) De Rossi, Inscr. christ urbis Romae II 1, 1888.

4) Die von de Rossi benutzte Ausgabe der Epistolae, Venedig 1502, steht mir nicht zu Gebot.

ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

BEIBLATT

ZUM JAHRBUCH DES ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

1920. I/II.

EUGEN PETERSEN

ist am 14. Dezember 1919 in Hamburg im Alter von 83 Jahren sanft entschlafen. Ein Leben voll Arbeit und treuer Pflichterfüllung ist zu Ende gegangen. Wenige Stunden des Krankseins haben ihm ein Ziel gesetzt. Zäh und energisch bis zuletzt, trotzte Petersen dem Alter, bewahrte sich körperliche und geistige Frische und Freude an wissenschaftlicher Arbeit. Lebhaften Geistes nahm er auch an den Ereignissen der letzten Jahre teil.

Wiederum ist mit ihm einer von den letzten dahingegangen, die die ganze moderne Entwicklung der Archäologie mit erlebt haben und ihr zu folgen vermochten. Von der »Kunst des Phidias« bis zu der Bearbeitung der Ara Pacis ist ein weiter Weg, den er bewußt gegangen ist. In Dorpat, Prag, Athen, Rom hat er deutsche Wissenschaft würdig vertreten, kerndeutsch auch in seinem ganzen Wesen.

Dankbar gedenkt die Zentraldirektion des treuen Helfers, des langjährigen Leiters ihrer Zweiganstalten.

ÄGYPTISCHE HELMMODELLE.

Nur kurz ist bisher von Gelehrten auf die anziehende Denkmälergattung der ägyptischen Kalkstein-Helmmodelle hingewiesen worden. O. Rubensohn (Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen 1) nennt als ihren Fundort die unmittelbare Nachbarschaft magazinartiger Häuser in den Ruinen von Memphis, des Quartiers der Handwerker, die in ihren Betrieben Gipsabgüsse von Silberzeug und Kalksteinmodelle verfertigten oder anwendeten. C. Watzinger (Die griechischen Holzsarkophage 76) legte durch Vergleichung ihrer Ornamente mit denen der unteritalischen Vasen und der Holzsarkophage ihre kunstgeschichtliche Einordnung fest und verwies sie in die alexandrinische Kunst der ersten Ptolemäerzeit. Die Herkunft der Form und die genauere Bestimmung der Modelle blieb noch unerörtert. Auch sind meines Wissens andere Exemplare nicht veröffentlicht worden.

Alle stammen aus Ägypten, bestehen aus Kalkstein und stimmen in den wesentlichen Bestandteilen überein: eine hochgewölbte längliche Haube, die den Oberkopf bedeckt und das Gesicht freiläßt, endigt hinten mit einem leicht eingezogenen Nackenschirm, an den Seiten mit herabhängenden Wangenteilen, die vorn gerade abgeschnitten, nach hinten in den Nackenschirm überleiten. Der verdickte Rand des Nackenschirms biegt nach oben um und läuft sich in der Höhe der Schläfen in einer Schnecke tot. Schmuckbänder mit eingetieften Ornamenten ziehen sich um Stirn und Nacken. Auf dem Scheitel können Helmbüsche und an den Schläfen Federn zum Schmuck angebracht werden. Ich gebe hier Beschreibung und Bild der mir bekannt gewordenen Beispiele in Berlin, Bonn und Hildesheim [1]) (s. Beilage I).

1. Berlin, Antiquarium Misc. Inv. 10578. H. 0,36 m. Auf einem unten verdickten Pflock sitzt der Helm. (Watzinger, Die griechischen Holzsarkophage S. 76, Anm. 2.)

2. Bonn, Akademisches Kunstmuseum. H. 0,31 m. Unten ein roh zugehauener Klotz. »Auf der Rückseite erkennt man einen Akanthuskelch, aus dem drei Araceenblüten emporwachsen und zierliche Akanthusranken nach den Seiten sich ausbreiten. Vorn um den Helm zieht sich ein Band, das ebenfalls mit einer Ranke, die von Rosetten und Araceenknospen begleitet wird, verziert ist. An den Ornamenten sind noch blaue Farbspuren erhalten; die früher am Helm vorhandene rote Farbe ist nicht mehr kenntlich.« (Watzinger, Die griech. Holzsarkophage S. 76, 77, Abb. 130/131).

3. Hildesheim, Pelizaeus-Museum 1853, III. 11. H. 0,332 m. Hoher Block, darüber der oben ganz glatte Helm. Der verdickte Rand des Nackenausschnittes ist mit einem Eierstab, seine Fortsetzung bis zu der Schläfenvolute mit einem laufenden Hunde eingefaßt. Über der Stirn eine Ranke, an den Schläfen ein Palmetten-Lotosband, im Nacken ein Ornamentband von Akanthus und Araceen.

4. Hildesheim, Pelizaeus-Museum 1852, III, 11. H. 0,298 m. Rille für den Busch, über der Stirn ein leicht gerundeter Ausschnitt. Um den Rand im Nacken ein Band von alternierenden, etwas dürftigen Blüten. Die Verzierung über der Stirn gänzlich abgerieben. Nach geringen Resten an der Schläfe ist anzunehmen, daß die Dekoration wie bei 1853 war. Im Nacken Akanthusranken.

5. Hildesheim, Pelizaeus-Museum 1854, III, 11. H. 0,303 m. Oben Rille für den Busch, über den Schläfenvoluten Röhren für Federschmuck. Hinten Akanthusranken, vorn an beiden Schläfen ein kurzes, breites Palmetten-Lotosband, über der Stirn eine Ranke, wie bei 1853, aber schlechter erhalten als dort.

6. Hildesheim, Pelizaeus-Museum 1101, III, 11. H. 0,258 m. Der Klotz leidlich geglättet, oben Rille für den Busch. Am Hinterkopf Akanthusrankenwerk, tief angebracht und schmal, darüber ein Astragal und Eierstab. Über dem Nackenausschnitt Efeuranke mit Früchten. An den Schläfen rechteckige Schilder, von laufendem Hund eingefaßt mit je drei ganzen und zwei halben alternierenden Palmetten.

7. Hildesheim, Pelizaeus-Museum 1851, III, 11. H. 0,288 m. Über dem Gesichtsaus-

[1]) Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Stücke im Pelizaeus-Museum bin ich Herrn Direktor Prof. Roeder zu Dank verpflichtet. Weiteres Material vorzulegen, verbieten die Zeitumstände.



2b. BONN



5. HILDESHEIM





schnitt ein Eierstab, über den Schläfen ein Palmetten-Lotosband ohne Einrahmung.

8. Hildesheim, Pelizaeus-Museum 1808, III, 2. Kalkstein. H. 0,13×0,9 m. Wangenklappe eines Helms mit schön geschweiftem Umriß, an den Seiten mit einem Eierstab, oben mit einem zierlichen Band von gefüllten Lotosblüten und Araceenknospen eingefaßt (Abb. 1).

Aus den Abbildungen ergibt sich, daß von einer Entwicklung der Form innerhalb der Gruppe keine Rede ist. Ihre Formenelemente unterscheiden sich durchaus von den übrigen antiken Helmen. Nur der im Arch. Jahrb. XXVII 1912, 339 ff., Beilage 15 ff. behandelte Typus mit dem großen offenen Gesichtsausschnitt, dessen Heimat im Norden der Balkanhalbinsel angenommen wurde, scheint mir dieselben Grundbegriffe, nur in älterer und strengerer Fassung, aufzuweisen. Die Zwischenglieder fehlen allerdings, genau wie bei der späteren, wohl unteritalischen Form des korinthischen Helms, die sich in einer für uns nicht sichtbaren Weise aus der klassischen Form des fünften Jahrhunderts entwickelt hat (Schröder, Arch. Anz. 1905, 16 ff.). Mit jener nordischen, vermutlich makedonischen Grundform stimmt der hochgewölbte, halbkugelige Oberkopf, der viereckige, oben zuweilen leicht gerundete Gesichtsausschnitt und die besondere Form der Seitenteile, die eine merkwürdige Zwischenstellung zwischen Wangenklappen und Nackenschirm einnehmen, die aber in der Grundform, dem geraden Kontur vorn und der Rundung nach hinten, mit den Wangenklappen des »makedonischen« Typus übereinstimmen. Ich nehme an, daß diese Seitenteile der ägyptischen Modelle aus Wangenklappen verkümmert sind, und berufe mich dabei auf ein Exemplar in Paris, von dem mir eine Skizze vorliegt [1]). Dies stimmt bei aller Zerstörung des vorderen Teiles mit dem Typus des Helms in der Sammlung Trau zu Wien überein (Arch. Jahrb. XXVII, 1912, Beilage 15, 5), der trotz den Ausschnitten für die Ohren in die »makedonische« Reihe gehört. In diesem Falle sind also die Wangenklappen noch in der ursprünglichen Gestalt erhalten. Sonst sind sie zurückgewichen, vielleicht, weil sie nicht beweglich und in dem südlichen Klima lästig waren und der Helm nicht wie der korinthische auf den Oberkopf geschoben werden konnte. An dem Bonner Modell ist an dem größeren Abstand zwischen dem vorderen Rande des Seitenteils und der aufsteigenden Schnecke noch deutlich das Zusammenwachsen aus Wangenklappe und Nackenschirm zu erkennen.



Abb. 1. Wangenklappe in Hildesheim (Nr. 8).

Dann aber mag der Mangel an eigentlichen Wangenklappen sich wieder fühlbar gemacht haben, und man hat dem Helm von neuem Wangenklappen verliehen. Von einer solchen haben wir das Modell in Hildesheim Nr. 1808 (Abb. 1); wo sie angebracht wurden, ist besonders deutlich an dem Modell Hildesheim 1101 (Nr. 6) und 1851 (Nr. 7), sowohl an der Form des oberen Ausschnitts wie an dem kurzen Stück Muster darüber. Dieser Vorgang ist nicht ohne Beispiel. So ist auch der zurückgeschobene korinthische Helm nachträglich wieder mit Nackenschirm, Ohrenausschnitt und festen Wangenklappen versehen worden (Annali 1864, Taf. C auf einer campanischen Münze), mit beweglichen Wangenklappen auf einem römischen Sarkophag im Louvre (Phot. Alinari 22 705) und auf einer späten Münze (Brit. Mus. Cat. of Coins, Thrace 100, 67), wie ja auch an Pilos und Petasos die ihnen ursprünglich fremden Wan-

[1]) Zwei weitere Pariser Exemplare, das eine mit Rankenband und Federhülsen, das andere mit Palmettenlotosornament, gehören dem gewöhnlichen Typus an.

genklappen angefügt worden sind. Von dem »makedonischen« Typus stammt auch der Schmuck mit dem Haarbusch, von den thrakischen Formen dagegen die Anbringung von Hülsen für Federschmuck, wie am Helm von Pacciano (Arch. Jahrb. XXVII, 1912, Beilage 14, 5). Ein auffälliges Merkmal unserer Helme ist ferner die eigentümliche aufsteigende Volute an der Seite, die mit der Helmform nicht organisch verwachsen ist. Auch hier scheinen Erinnerungen von thrakischen Helm- oder Mützenformen eingedrungen zu sein, so die Verdickung des Nackenrandes und seine Weiterführung nach oben, die eigentlich einen Ohrenausschnitt voraussetzt, von Helmen wie am Phigaliafriese (Arch. Jahrb. XXVII, 1912, 335) und die von unten aufsteigende Volute von Mützen wie Arch. Jahrb. XXVII, 1912, 329, Abb. 10, 7.

Die Bestimmung dieser Modelle ist klar: Es sollten von ihnen Wachsformen für das Ausschmelzverfahren genommen werden. Das sieht man deutlich auf den Hildesheimer Stücken 1101 (Nr. 6) und 1853 (Nr. 3) an den Spuren der Messer, die am Rand entlanggeführt worden sind, um den äußeren Überschuß zu entfernen. Für den Guß von bronzenen Helmen sollten also die so gewonnenen Formen dienen, und die an den Modellen vertieften Ornamente mußten auch bei dem bronzenen Guß vertieft erscheinen. Watzinger bemerkt a. a. O.: »Die Ausführung dieses in den weichen Kalkstein eingeritzten Schmuckes ist noch dünner und linearer als bei dem Sirenensarkophag. Man wird das nicht etwa aus der Nachahmung der Arbeit in Metall erklären dürfen; zeigt doch z. B. der Bronzehelm in Form einer phrygischen Mütze [1]), der in Pacciano gefunden ist und sich jetzt im Museum zu Perugia befindet, im Stil seines Reliefschmuckes die allernächste Verwandtschaft mit dem naturalistischen Ornament der tarentinischen Vasen.« Der Helm von Pacciano (Arch. Jahrb. XXVII, 1912, Beilage 14, 4—7) ist unseren Helmmodellen in der Anordnung des umlaufenden Schmuckbandes und in der Verzierung des Nackenschildes verwandt, ist aber älter, und sein Reliefschmuck nicht wohl dem vertieften Rankenwerk unserer Helme gleichzusetzen. Entspricht der Helm von Pacciano den tarentinischen Vasenmalereien, so gleicht das lineare Ornament der ägyptischen Modelle vielmehr dem der Hadravasen sowie der weiß auf schwarzen Grund gesetzten Malerei der Gnathia-Vasen. Auf den Helmen sind nämlich verschiedene Ornamentstile vereinigt. Zu der Helmform gehören offenbar die Eierstäbe und das Motiv, wie ein Band oder Strich dem Nackenausschnitt parallel läuft, nach unten umbiegt und in der Höhlung der Seitenklappen zu einer Spirale zusammenschnurrt, an die sich eine halbe Palmette anlegt. Diesem Schmuck entsprechen Hadravasen wie Collection de Clercq Bd. IV, Taf. XXXVI und Amer. J. Arch. XIII, 1909, 403, Abb. 7. Dazu treten die feineren Rankenbänder, die aus naturalistisch-plastischem Rankenwerk (vgl. z. B. Rubensohn, Hellenistisches Silbergerät Taf. VII, 39 und das Berliner Bruchstück, Beschreibung d. Skulpt. 1016 und apulische Vasen bei Watzinger, Holzsarkophage 76) zu rein linearen Gebilden entwickelt sind; diese Entwicklung hebt schon auf apulischen Vasen an (Berlin, F. 3334, 3498) und gibt den Gnathiavasen ihren Charakter, auf denen das Akanthusblattwerk fast verschwindet und die Doppelranken, Blüten und Knospen sich in derselben Weise breit machen wie auf unseren Helmen (vgl. Berlin F. 3521, F. 3487, Vasen-Inv. 5902).

Endlich kommen alternierende Palmetten (Hildesheim 1101 (Nr. 6), 1852 (Nr. 4)), Palmetten-Lotos (Hildesheim 1851 (Nr. 7), 1853 (Nr. 3)), und Palmetten-Araceen-Streifen (Wangenklappe Hildesheim 1808 (Nr. 8)), vor. Dies sind Erbstücke aus der attischen und apulischen Ornamentik, zeigen aber ihren fortschrittlichen Charakter in den gespreizten Palmetten und den gefüllten Lotosblüten. Daß auch diese Ornamente blutleer und linear geworden sind, läßt sich nicht verkennen.

Wird aber schon bei den Gnathiavasen die Absicht, Metallvorbilder in Ton nachzuahmen, zugestanden (Pagenstecher, Arch. Anz. 1909, 14), wieviel näher liegt derselbe Gedanke bei diesen Modellen, die doch der Metalltechnik unmittelbar dienen sollten.

[1]) Zu dieser beliebten, aber unbegründeten Bezeichnung vgl. Arch. Jahrb. XXVII, 1912, 336—339.

Freilich darf man nicht an Relief- oder Treibtechnik, sondern man muß an eingelegte Arbeit denken. Diese ist national ägyptisch, läßt sich bis auf den Anfang des neuen Reiches zurückverfolgen (v. Bissing, Arch. Jahrb. XXIV, 1909, 46) und ist uns von Kunstwerken der Ptolemäerzeit wohl bekannt (Hekler, Arch. Jahrb. XXIV, 1909, 38 ff.). Sie würde auch zu diesen scharf gezeichneten Ornamenten vortrefflich passen, die in der blanken Bronzefläche verschwinden, mit Silber eingelegt sich von ihr wirkungsvoll abheben mußten, und das um so schöner, je dünner sie gezeichnet waren und den dunkleren Bronzegrund sehen ließen. Auch die an dem Bonner Modell erhaltenen blauen Farbspuren in den Ornamenten lassen darauf schließen, daß diese sich an dem Metallhelm vom Grunde unterscheiden sollten.

Der Helm von Pacciano mit seinen naturalistischen, getriebenen Ornamenten unterscheidet sich also wesentlich von dem feinen Rankenwerk unserer Helme, er ist aber mit ihnen wegen seines umlaufenden Schmuckbandes und wegen der Verzierung des Nackenschildes zu vergleichen. Auch der Helm von Catanzaro mit seinem reich berankten Nakkenschild (Arch. Jahrb. XXVII, 1912, Beilage 14, 2—3) ist heranzuziehen. Denn dieser eigenartige Schmuck ist sonst an griechischen Helmen nicht üblich. Ist aber der Typus dieser Helme richtig auf nordischen Ursprung zurückgeführt worden, so gewinnt es an Wahrscheinlichkeit, wenn wir auch die Form unserer Kalksteinmodelle aus dem Norden abgeleitet haben.

Aus ägyptischer Überlieferung läßt die Form sich jedenfalls nicht belegen. Freilich sind unsere Zeugnisse für die ägyptische Bewaffnung mangelhaft. Herodot II, 151 erzählt von Psammetich, daß er in Ermangelung einer Schale aus seiner ehernen Kynea spendet, und fügt hinzu, daß auch die andern Könige damals Kyneas getragen hätten. Zu dieser Nachricht würde, wie mich mein Kollege, Prof. Möller, freundlich belehrt, eine Fayence-Nachbildung eines Helms mit der Inschrift eines Psammetich passen (Burlington Fine Arts Club London 1895, The Art of ancient Egypt Pl. 36), die wahrscheinlich als Weihgeschenk gedient hat und in ihrer Form der hohen, konischen Königskrone von Oberägypten ähnelt, nur erheblich breiter und gedrungener ist als jene. Wichtig ist dann die Erzählung Herodot II 162, wie einer der aufrührerischen Ägypter dem Amasis als Zeichen der Königsherrschaft eine Kynea aufsetzt. Was man früher Kriegshelm des Königs nannte (Wilkinson, Manners II, 324; Erman, Ägypten II, 97; Heuzey, Gaz. arch. 1880, 152) und Borchardt dann als Perücke deutete (Zeitschr. f. ägypt. Sprache und Altertumskunde Bd. 41, 1904, 82), wird jetzt mit Steindorff (ebenda Bd. 53, 1917, 59 ff.) als »blaue Krone« bezeichnet. Dann hören wir noch bei Herodot VII 89 von den aus einem nicht genannten Stoff geflochtenen κράνεα χηλευτά der ägyptischen Seesoldaten des Xerxes. Aber für deren Form haben wir kein bildliches Zeugnis. Gegen die Behauptung bei Herodot IV 180, von den Ägyptern seien auch Schild und Helm zu den Griechen gekommen, sprechen die Denkmäler (Lippold, Griechische Schilde, Münchner archäol. Studien 408, Anm. 2; 446), und auch aus späterer Zeit wissen wir nichts von ägyptischen Helmen. Als einzige Ausnahme ist der Bronzehelm Misc. Inv. 11 892 des Berliner Antiquariums (Abb. 2) anzuführen. Er ist in Ägypten gefunden und trägt in einer festgewachsenen Kruste von Wüstensand noch das Zeugnis seiner Herkunft an sich. Länge von der Stirn bis zum Nacken 0,275 m. Auch wenn er nicht seitlich ein wenig zusammengedrückt wäre, würde er schmal gebaut erscheinen. Der Helm hat die Form einer am Kopf anliegenden Kappe, die die Stirn frei ließ, über den Ohren ein wenig ausgebuchtet ist und ohne abgesetzten Nackenschirm hinten bis in das Genick hinabreichte. Vor und hinter dem Ohrenausschnitt sind an beiden Seiten Spuren der Befestigung von Riemen: ein Ring, ein Loch und Lötstellen, wie es scheint für Ringe. Diese ganz unkriegerische und nicht bronzemäßige Form verrät deutlich ihre Entstehung aus einer bürgerlichen Kopfbedeckung und ist auch als solche nachzuweisen. Ein jugendlicher männlicher Marmorkopf aus römischer Zeit im Museum von Alexandrien trägt eine Kappe, die in den wesentlichen Zügen unserem Helm entspricht (Abb. 3). Sie schmiegt sich eng an den Kopf an, läßt das Gesicht und die

Ohren frei, über denen der Rand ein wenig ausgeweitet ist, und würde, über den Bruch hinaus fortgesetzt, bis ins Genick hinabreichen. Auf dem Scheitel der Ansatz eines Schmuckes von unbekannter Art, vor den Ohren Riemen, die, mit der Kappe aus einem Stück bestehend, sich unter dem Kinn vereinigen. Der ägyptische Ursprung dieser Tracht und des zu unbekannter Zeit danach angefertigten Bronzehelmes wird noch glaubhafter,



Abb. 2. Berlin, Antiquarium. Bronzehelm aus Ägypten.

wenn wir dieselbe Kappe auf dem Kopf einer Fischerstatue in London wiederfinden (Smith, Catal. of Sc. III, 113, Nr. 1765. Reinach, Rép. stat. I, 540, 4. A. J. B. Wace, Annual of the Brit. School at Athens X, 1903/04, 104, Nr. 6), die man früher ohne Bedenken der alexandrinischen Kunst zuschrieb (Collignon, Histoire de la sculpture grecque II, 566). Diese ägyptische Form ist von dem Typus unserer Kalksteinmodelle grundverschieden. Um so mehr werden wir Anlaß haben, dessen nordischen und wahrscheinlich makedonischen Ursprung als wahrscheinlich anzunehmen. Wie kommt aber ein solcher Typus nach Ägypten? Es liegt nahe, an die Ptolemäer und an ihre makedonische Leibwache (Lesquier, Les institutions militaires de l'Egypte 15) als Träger dieser gewiß sehr kostbaren Paradehelme zu denken, auch wenn wir sonst über die Ausrüstung der Truppe keine Nachricht haben[1]).

So werfen wir von den Museumsschränken aus einen Blick auf Heere und Völker und die Machtkämpfe der hellenistischen Welt; zugleich aber erinnern uns die numerierten



Abb. 3. Marmorkopf in Alexandrien.

Inventarstücke an etwas Großes und Wunderbares, das lebendige Werden und Sich-Verwandeln in den Zweck- und Schmuckformen der griechischen Kunst. Wie diese die Welt erobert, nimmt sie den Rohstoff, wo sie ihn findet; unter ihren Händen wird die Filzkappe zum Helm, die Fellmütze

[1]) Aus Ägypten stammt noch der Helm in Berlin Antiquarium. Friederichs, Berlins Ant. Bildw. 2, Nr. 1022; Schröder, Arch. Anz. 1905, 21, Abb. 8, der dem Helm des Ares Borghese nachgebildet ist. Dieser gehört unter die thrakischen Helme, Arch. Jahrb. XXVII, 1912, 322, Form 7 (vgl. Arch. Jahrb. XXIX, 1914, 163). Ein Stirnschmuck dieses Typus mit dem Bügel aus hellenistischer Zeit, ebenfalls aus Ägypten, befindet sich in Berlin, Misc. Inv. 10482; Arch. Anz. 1905, 22, Abb. 10. Auch diese Stücke könnten mit der ptolemäischen Besatzung zusammenhängen.

zum Prunkstück höfischer Garden. Mit Geschmack folgt sie den Geboten des Materials, ordnet sie das Schmuckbedürfnis dem praktischen Zweck unter. Unorganisches wic die aufsteigende Volute kommt an unseren Modellen vor, doch macht es sich erst fühlbar, wenn man seine Entstehung begriffen hat.

Nicht immer ist das Nebeneinander verschiedener Ornamentarten ganz befriedigend geraten. Die Volute an der Schläfe mit dem Ornament an der Stirn zu verbinden, ist nur an dem Berliner Exemplar gelungen. An seinem Nackenschirm ist auch das beiderseits in Schnecke und Palmette endigende Band weggelassen, das mit den Akanthusranken sonst nicht gut zusammengeht. Sonst muß die einheitliche Technik für den Gesamteindruck die auseinanderstrebenden Einzelheiten zusammengehalten haben. Und diese Gesamtwirkung muß prächtig genug gewesen sein: das blanke Metall, die silbern eingelegten Ornamente; und von den Wangenklappen eingerahmt das gebräunte Antlitz des nordischen Kriegers. Das alles von der ägyptischen Sonne beschienen, mag sich zwischen Ägyptern, Juden und Griechen seltsam und kriegerisch zugleich ausgenommen haben.

Berlin. Bruno Schröder.

NORDISCHER EINFLUSS IM MYKENISCHEN?

Eine bekannte und in den letzten Jahren wiederholt besprochene, wenn auch noch nicht genügend im einzelnen durchforschte Erscheinung ist die allmähliche Erstarrung der spätmykenischen Keramik. Sie äußert sich vor allem in einer Geometrisierung der Ornamentik, die von der Stilisierung des geometrischen Stils streng unterschieden werden muß. In den »Forschungen aus den Königlichen Museen in Berlin (W. v. Bode z. Gedächtnis, Berlin 1915)« hat C. Schuchhardt eine Reihe dieser spätmykenischen Ornamentformen zum Anlaß genommen, einen tiefgehenden nordischen Einfluß auf die spätmykenische Kunst zu konstruieren, und hat diese Anschauung in seinem Buche Alteuropa wiederholt. Da seinc Gedanken bei der in manchen Kreisen aus nicht immer rein wissenschaftlichen Stimmungen heraus entstandenen Vorliebe für die Prävalenz des Nordischen leicht Aufnahme finden könnten, sei hier kurz auf ihre Unhaltbarkeit hingewiesen.

Schuchhardt knüpft an die am stärksten geometrisierten Formen an, leitet diese aus dem Norden her und läßt daraus dann alle naturalistischen Formen dieser Ornamente entstehen. Es hätte ihn schon stutzig machen müssen, daß die Formen der in Betracht kommenden Gefäße rein mykenisch sind und keinerlei fremden Einfluß zeigen. Vor allem aber haben die Funde und die neueren Forschungen den umgekehrten Gang der Entwicklung längst nachgewiescn. Wenige Beispiele mögen dafür genügen [1]).

Abb. 19 u. 20 in den »Forschungen« und Abb. 72 u. 73 in »Alteuropa« sollen Entwicklung des Rautenbandes illustrieren. Dazu heißt es Alteuropa S. 227: »Die seitlichen Ecken der Rauten bekommen Schwänze, die sich wie kleine Weinfäden nach auswärts oder nach einwärts rollen. Je nachdem entstehen lilienartige, offene Blüten oder unbestimmte Knospen, dic eine an der andern hängen und das Rautenband, dem sie ihr Dasein verdanken, ganz verleugnen.« Das tun sie allerdings. Bei den von Schuchhardt zusammengestellten Beispielen handelt es sich um zwei ganz verschiedene Ornamente. Abb. 19 e, f, h bzw. Abb. 72 links und rechts oben ist das Ornament von aneinandergereihten Blüten, für die als kretische Beispiele aus der ersten oder zweiten minoischen Periode die Schmuckketten, Evans, Prehistoric Tombs of Knossos Fig. 119 und die Vase, Evans, The Tomb of the Double Axes Fig. 64, genannt seien. Dagegen ist Abb. 19 g und 20 b und c bzw. 72, rechts unten, und 73 a das Spiralblütenband, über das Tiryns II, 46 ff. und 173 gehandelt

[1]) Leider ist überhaupt in Schuchhardts Behandlung der kretisch-mykenischen Kultur die neuere Literatur wenig berücksichtigt. Das Verhältnis der kretischen zur mykenischen Kultur ist infolgedessen nicht richtig dargestellt. Sehr problematisch ist alles, was Schuchhardt über Beziehungen der kretischen Kultur zum Westen (Malta usw.) vermutet.

ist. Auf Fresken und Vasen der frühmykenischen Periode erscheint es in der komplizierten und relativ naturalistischen Form, während die von Schuchhardt abgebildeten Beispiele ihre letzte Verkümmerung und Vereinfachung zeigen.

Von dem sogenannten »Triglyphenornament« (vgl. Tiryns II 56) sind Beispiele in Stein B. S. A. VI 14, Fig. 3 und VII, 55, Fig. 16, aus der Wandmalerei bei Fyfe, J. R. I. of Brit. Arch. X 3, pl. I, ein Beispiel aus der Vasenmalerei des Palaststils bei Evans, Prehistoric Tombs 159, Fig. 144, abgebildet. Daraus lassen sich die beiden von Schuchhardt abgebildeten Formen Abb. 17, d und e bzw. 70 c und d, als letzte Endglieder der Entwicklung erklären.

Abb. 16 d ist ein Rudiment des Schuppenmusters (Tiryns II, 226 ff.), Abb. 16 c ein solches eines Netzmusters (Arch. Jahrb. XXXIV 1919, 104 Anm. 1). Abb. 20 a ist von dem Textilmuster, Fyfe a. a. O. 129, Fig. 79, abgeleitet, wie ja überhaupt die Textilmuster in der dritten spätmykenischen Periode mit Vorliebe von der Keramik aufgenommen werden (Arch. Anz. 1912, 146).

Die komplizierteren oder naturalisterischen Formen sind in allen Fällen nachweislich älter als die vereinfachten und geometrischen.

Die Wandmalerei und, wie sich zeigt, die Textilkunst haben noch in der spätmykenischen Periode die Ornamente in ihrer überkommenen Form bewahrt, wenn auch mitunter vereinfacht und verschlechtert, dagegen die Keramik hat ein kaleidoskopisches Spiel mit ihnen getrieben, sie zerrissen, kombiniert, vor allem aber entnaturalisiert. An anderer Stelle soll dies an einzelnen Ornamenten ausführlich nachgewiesen werden. Nordische Ornamentik finden wir neben andern nordischen Kulturelementen in den Schachtgräbern, wo sie unvermittelt neben der kretischen steht, aber sie verschwindet bald unter der erdrückenden Macht der kretischen Kunst (K. Müller, A. M. XXXIV 1909, 286 f.); in der spätmykenischen Kunst ist von nordischen Einflüssen nichts mehr zu spüren. Ihre Geometrisierung ist eine Alterserscheinung, und erst in den Anfängen der jugendlichen geometrischen Kunst finden wir wieder Wesensverwandtschaft mit dem Norden.

Gerhart Rodenwaldt.

ZU E.-A. 2533.

In der neuen Serie der Einzel-Aufnahmen war für mich der »Torso des bogenspannenden Eros« Nr. 2533 von besonderem Interesse. Als Assistent der Archäologischen Sammlung der Universität in Wien hatte ich einen handschriftlichen Katalog der dort befindlichen Gipsabgüsse hergestellt; dabei ergab sich ein falsch ponderierter »Eros«, in die richtige Lage gebracht, ohneweiters als »Torso des bogenspannenden Eros«. Auf Veranlassung Benndorfs sandte ich eine kleine Photographie an Sal. Reinach, die im »Répertoire« IV 275 unter Nr. 6 reproduziert wurde mit der Bemerkung: »connue seulement par un moulage de l'Univ. de Vienne«. Es war, wie sich aus der neuen Aufnahme ergibt, ein Abguß des Venezianischen Exemplares.

Innsbruck, 10. Mai 1920.

H. Sitte.

ARCHÄOLOGISCHE GESELLSCHAFT ZU BERLIN.

Sitzung vom 6. Januar 1920.

Der Vorsitzende, Herr Dragendorff, gedachte zu Beginn der Sitzung des kürzlich verstorbenen Mitgliedes Herrn Eugen Petersen.

Den wissenschaftlichen Teil eröffnete Herr Koldewey mit kritischen Bemerkungen zu dem im Jahrbuch XXXIII 1918 erschienenen Aufsatz von Fiechter über den Amyklaeischen Thron.

Darauf sprach Herr Valentin Müller über Gewandschemata der archaischen Kunst:

Da der Vortrag demnächst in erweiterter Form in den Athenischen Mitteilungen erscheinen soll, werden nur die Grundgedanken kurz angegeben:

Ein Überblick über das Vorkommen der senkrechten Falten in der Gewanddarstellung

der archaischen Zeit ergibt, daß sie sich in eine begrenzte Anzahl Schemata einordnen lassen. Es sind dies 1) das Schema der ringsum gestellten Senkrechten: Akropoliskore Nr. 619, 2) das Mittelfaltenbündel: Excavations at Ephesus Taf. XXI, Nr. 6, 3) drei Senkrechte: Winter, Typenkatalog 59, Nr. 1, 2, 4) eine Senkrechte auf jedem Bein: ebd. 49, Nr. 6, 5) je eine Senkrechte an der Seite, während die Zwischenfläche glatt bleibt: Akropoliskore Nr. 679, 6) nur an der Rückenseite Senkrechte: B. S. A. XIII, S. 149. Dazu kommt zum Mittelfaltenbündel ein abgeleitetes Schema, in dem Schräge sich abzweigen: 7) Athena des Westgiebels von Aigina, und 8) Rundfalten auf den Beinen bei drei Senkrechten: Aeakes Ath. Mitt. XXXI 1906, Taf. XIV, Beil. 151. Es gilt, Zeit, Ort, künstlerische Bedeutung, Herkunft und Entstehung festzustellen. In Ephesos kommen senkrechte Falten schon in den Basisfunden vom Anfang des 7. Jahrhunderts vor, in Sparta tauchen sie am Ende auf (B. S. A. XV, S. 128) und in Athen erst im 6. Jahrhundert; es macht sich also eine örtliche Verschiedenheit geltend, wobei der Strom von Osten nach Westen geht. Schema 2 ist das ionische κατ' ἐξοχήν, während 1 hier seltener ist, 5 ist nur auf dem Festland und im Westen bisher festzustellen, 6 nur auf dem Festland, und auch 4 kommt in der strengeren Ausbildung nicht in Ionien vor.

Erzeugt die Senkrechte, allgemein genommen, den Eindruck des Aufstrebens und veranschaulicht, am Unterkörper angewendet, dessen tragende Funktion, so gibt nun im besonderen Schema 1 den Unterkörper als eine undifferenzierte Masse, indem sich die Beine in der Gewandhülle noch nicht regen, bei Nr. 2 tritt eine Differenzierung ein: das Mittelbündel gibt die herauskristallisierte Mittelachse der Figur. Bei Schema 3 wird der Körper gleichsam von einem Gerüst getragen, während die in natura tragenden Beine außer Funktion sind; sie sind im Gegensatz dazu bei Schema 4 betonend hervorgehoben. Schema 5 betont die Ränder und gibt der Figur dadurch etwas Eckiges, Kubisches, was zur festländischen Kunst gegenüber der ionischen, die die eine Rundung erzeugenden Schemata 2, 3, 7, 8 liebt, paßt. Schema 6 bewahrt vorn eine primitive Faltenlosigkeit und ist daher auch festländisch.

Mit dieser Feststellung, daß die Schemata einen ganz bestimmten Zweck in der Bildwirkung der Figur erfüllen, ist schon bewiesen, daß sie nicht einer »Naturnachahmung« ihren Ursprung verdanken, auf genauere Beobachtung der zufälligen Faltenbildung der Wirklichkeit zurückgehen. Gewiß bedeutet die Angabe von Falten einen Fortschritt im Naturalismus gegenüber der Faltenlosigkeit, und die Entwicklung geht dahin, die Schemata immer naturalistischer auszugestalten, ja umzudeuten, aber ihrem Ursprung nach sind sie nicht naturalistisch, sondern ornamental. Dies geht 2. daraus hervor, daß auf der den Faltenschemata vorangehenden Kunststufe die gleichen Schemata durch bunte Borten dargestellt werden, denen niemand den Ursprung rein aus dem Stilgefühl heraus abstreiten wird. So hat das Mittelfaltenbündel seinen Vorgänger in der bunten Mittelparyphe, Schema 3 mit Borten hat eine unveröffentlichte Athenastatuette in Berlin, 4 geben kyprische Terrakotten durch Bänder Brit. Mus. Terrakottas A 134, 5 zeigt die Potnia Theron Poulsen, Orient Abb. 156.

Herzuleiten schließlich sind die Schemata aus dem Orient. Selbst die Darstellung von Falten überhaupt ist unter seiner Anleitung geschehen, denn da unter den Ephesosfigürchen bei demselben Gewandschnitt Faltenlosigkeit und Faltenangabe vorkommt, gibt jene die einheimische Kunststufe, und ist diese daher nur aus fremder Anregung zu erklären. Schema 1 findet sich, wie schon Poulsen bemerkt hat, in Jazylykaja mit Falten; durch Schnüre hat es eine zeitlich ältere Bronzestatuette im Vorderasiatischen Museum in Berlin wiedergegeben; also auch hier fügen sich die Falten einem schon vorhandenen rein ornamentalen Schema ein. Dabei kann gezeigt werden, daß wohl die Faltendarstellung überhaupt von der mesopotamischen oder eher von der ägyptischen Kunst übernommen sind, die Schemata aber nur der hethitischen Kunst eigen sind; besonders die horizontale Teilung des Körpers durch den Gürtel, die dem Europäer »selbstverständlich« erscheint, ist für den Asiaten und Ägypter durchaus ungewöhnlich, also doch nicht »selbstverständlich«. Die Ver-

mittlung der Schemata nach Griechenland ist teils durch Kleinasien, teils durch die phoinikische Kunst erfolgt, durch Werke der Kleinkunst und importierte Textilwaren. Schema 1 phoinikisch: Poulsen, Orient Abb. 15; Schema 2 phoinikisch: Bronze im Louvre Phot. Alinari 23834 rechts; Schema 3 hethitisch: Poulsen Abb. 53, phoinikisch: Perrot-Chipiez III, Abb. 482; Schema 4 hethitisch: Bronzestatuette in Berlin, unveröffentlicht; Schema 5 hethitisch: Poulsen a. a. O. Abb. 55; Schema 7 hethitisch: unveröffentlichte Bronzestatuette in Berlin. Den phoinikischen Ursprung von 6 hat schon Poulsen S. 177 erkannt, hethitisch: Statuette aus Kirtsch-Oglu in Berlin, Mitt. Vorderasiat. Ges. 1900, Taf. VII des Corpus inscr. heth.

Beiläufig bemerkt: auch die Manteltrachten der Cheramyesfigur und der Artemis der melischen Vase Conze I (auch Scherbe von der Akropolis Nr. 411 a) mit der Diagonalteilung des Unterkörpers sind aus dem Orient herzuleiten, erstere findet sich in Sendschirli: Ausgrabungen in Sendschirli Taf. 41 rechts, die zweite auf der phoinikischen Schale Perrot-Chipiez III, Abb. 482.

Sitzung vom 3. Februar 1920.

Herr Neugebauer sprach über die Krepis des Lysikratesdenkmals [1]).

Das schlanke, feine Bauwerk am Ostabhange der Akropolis zu Athen, das einst den im Jahre 334 von dem Choregen Lysikrates errungenen Dreifuß trug, ist in neuerer Zeit zuerst von Stuart und Revett in den »Antiquities of Athens« wissenschaftlich behandelt worden [2]). Die Herausgeber bilden dort nicht nur das Denkmal ab, wie es tatsächlich im Garten der französischen Kapuziner zu sehen war, fast um ein Drittel seiner Gesamthöhe verschüttet, sondern sie teilen außer mehreren Einzelaufnahmen auch eine Rekonstruktion der Ostfront und des Durchschnittes mit. Diese Rekonstruktion hat bis heute kanonische Gültigkeit besessen. Nur in der Anbringung des Dreifußes auf dem geschuppten Dache, die Stuart und Revett in einer besonderen Zeichnung zu veranschaulichen suchen, gehen spätere Rekonstruktionen, wie die von Gottfried Semper auf der einen, von Theophil Hansen auf der anderen Seite, auseinander [1]). Und doch scheint die Wiederherstellung des architektonischen Aufbaues durch Stuart und Revett, die Hansen nicht antastet, in einem Punkte nicht der Wirklichkeit zu entsprechen. Die vermutlich unrichtige Rekonstruktion hat nun aber nicht nur bis in unser gebräuchlichstes Handbuch, wie noch die zehnte, an neuen Belehrungen sonst so reiche Auflage des Springer-Michaelis, sich fortgeerbt [2]), sondern sogar begonnen, in architekturgeschichtlichen Argumentationen hier und da eine Rolle zu spielen [3]). Und dies, trotzdem schon im Jahre 1868 auf den Fehler hingewiesen worden ist, von Carl von Lützow in der »Zeitschrift für bildende Kunst« anläßlich eben der Veröffentlichung der Hansenschen Rekonstruktion, in einem Aufsatze, den die Literaturnachweise über das Lysikratesdenkmal sämtlich anführen [4]). So ist es denn an der Zeit, den Fehler endlich zu beseitigen.

Die Wiederherstellung läßt das quadratische Podium, auf dem sich der Rundbau erhebt, auf einer vierstufigen Krepis ruhen, deren einzelne Glieder sehr wenig ausladen. Dieser Stufenunterbau gibt schon gleich über dem Erdboden das Motiv der allmählichen Verschmälerung des Denkmales an, das sich bis zur Dachspitze mehrfach wiederholt, und trägt dadurch nicht wenig zu dem Eindrucke der Schlankheit des Aufbaues bei. Nun versichern Stuart und Revett (S. 58), sie hätten das Gebäude nur soweit zeichnerisch wiederhergestellt, wie die auf der Stelle gefundenen Überreste es gestatteten, und nicht weiter. Schon daraus könnte man folgern, daß sie eine Schürfung an der Ruine

[1]) Der Vortrag erscheint hier in etwas erweiterter Form.

[2]) Stuart u. Revett, The Antiquities of Athens, new ed. 1825, I Kap. 4, 53 ff. Taf. 23—30; ins Deutsche übersetzt von Carl Wagner, 1829, I 139 ff.

[1]) Semper, Der Stil II 242. Hansens Rekonstruktion teilt v. Lützow mit in der Zeitschr. f. bild. Kunst III 1868 Taf. zu S. 240.

[2]) Springer, Michaelis, Wolters, Handbuch [10] 322 Abb. 587a; wiederholt soeben noch I[11] 307 Abb. 584.

[3]) Studniczka, Tropaeum Traiani 26 f. — Neugebauer, Studien über Skopas 89.

[4]) Literaturnachweis zu Springer-Michaelis 7. Aufl. 15; zu der 9. Aufl. 23. Judeich, Topographie von Athen 274 Anm. 1.



LYSIKRATESDENKMAL IN ATHEN, VON NORDWESTEN

vorgenommen haben, um die Form des Podiums zu ermitteln; ihre Angaben über dessen Bauweise bestätigen den Schluß. Trotzdem nennen die Herausgeber auffallenderweise das Podium stets, wenn sie es erwähnen, »basement«, obwohl dies Wort im mutterländischen Englisch sonst ein Fundament oder Kellergeschoß zu bedeuten pflegt. Vielleicht wurde der Ausdruck deshalb gewählt, weil der damit bezeichnete Bauteil damals eben unter der Erde begraben lag. Jedenfalls übersetzt Carl Wagner in der deutschen Ausgabe der »Altertümer von Athen« den befremdlichen terminus allzu sklavisch mit Grundmauer, denn die erwähnten Zeichnungen lehren deutlich, daß die englischen Forscher den Sockel samt der vierstufigen Krepis für im Altertume sichtbar gehalten haben.

Wie sieht nun dieser Teil des Lysikratesdenkmals in Wirklichkeit aus? Unter den vier Porosquaderschichten des Podiums ist eine schmale Fußleiste aus gleichem Materiale sichtbar, deren Sohle tiefer liegt als die moderne Straße, so daß das Bauwerk in einer flachen Grube steht. Das Erdreich herum ist zum Teil mit einem modernen Kieselmosaik gefüllt. Stecken noch drei Krepisstufen in der Erde, — ist eines der berühmtesten Denkmäler Athens nicht vollständig ausgegraben? Die Antwort gibt zum Teil das Monument selber, das Beilage II, von Nordwest gesehen, abbildet [1]).

Es ist bekanntlich teilweise restauriert, zuerst im Jahre 1867 durch den französischen Architekten Boulanger, dessen Arbeiten Lützow noch selber mit angesehen hat [2]). Die beiden obersten Quaderschichten des Podiums sind damals stark ergänzt worden, die oberste ganz mit Ausnahme der östlichen Eckblöcke, die dritte von unten in ihrer südlichen Hälfte. Mehr erhalten ist von der zweituntersten Schicht; diese ist antik mit Ausnahme zweier Blöcke an der Ostseite. Die antiken Steine haben eine etwa $1^1/_2$ cm breite vertiefte Umränderung, die in den ergänzten Quadern wiederholt und schon in den Rekonstruktionszeichnungen Stuarts wie Hansens angedeutet ist. Eine Ausnahme hiervon machen in der zweituntersten Quaderschicht dagegen die beiden Ecksteine der Westseite, d. h. der Rückseite, die der Akropolis zugewandt ist. Erscheint die Rückseite schon in der zweiten Quaderschicht vernachlässigt, so ist sie es in der untersten noch mehr, denn deren beide Mittelblöcke sind nicht mehr geglättet, sondern grob gepickt. Die darunter liegende Stufe ist 33 cm hoch. Unten hat auch sie einen schmalen vertieften Randstreifen. Im Osten, Süden und Norden springt sie nun regelmäßig etwa 4 cm gegen die Quadern darüber vor; im Westen dagegen tun dies die Ecksteine 6—7 cm, die Steine dazwischen aber mit unbehauenen Bossen viel stärker. Diese Einzelheit wird in der Meßbildaufnahme, die die Westseite in hellem Sonnenlichte zeigt, ganz klar. Die zunehmende Vernachlässigung der Rückseite empfiehlt an sich schon nicht die Annahme noch tiefer liegender sichtbarer Steinschichten. Außerdem soll sich nun aber unter der Wandstufe nach Lützows Zeugnis, das sich auf eine kleine Grabung während der Arbeiten Boulangers gründet, überhaupt nur noch eine Stufe befinden. Von dieser berichtet er wörtlich (S. 269): »Sie ist fast ganz aus rohen zyklopischen Blöcken ziemlich schlechten Muschelkalkes ausgeführt. Nur an der Ostseite des Denkmals und an den Ecken desselben etwa 40 cm weit an der Nord- und Südseite hin läßt sich überhaupt von einem stufenartigen Absatze sprechen. An der Nordecke sah ich denselben etwa 12 cm, an der Südecke um ein weniges höher aus dem Boden stehen. Der Vorsprung, den er gegen die oberste Stufe bildet, ist an den drei Seiten verschieden. Gegen Osten beträgt er 9, gegen Norden zunächst etwa 11 cm, dann plötzlich das Doppelte, und ebensoviel springt das an der Südseite sichtbare Stück vor. Die südlichste Ecke« — offenbar meint Lützow die Südostecke — »ist abgeschrägt oder abgebrochen, so daß die obere Stufe hier frei über die untere vor-

[1]) Nach der großen Aufnahme der preuß. Meßbildanstalt Nr. 1284,2. Die Südseite zeigt Noack, Baukunst des Altertums Taf. 70.

[2]) Nach dem Zustande im Jahre 1869 von Süden gezeichnet erscheint das Denkmal bei Durm, Baukunst der Griechen 3 1910, 359 Abb. 351; photographisch gibt dieselbe Wiederherstellung, nach Einfriedigung in ein Eisengitter, von Südost Anderson u. Spiers, Die Architektur von Griechenland und Rom (Hiersemanns Handbücher I 1905) Abb. 70 zu S. 124.

ragt.« — Die Sohle dieser Steinschicht hat Lützow nicht selber gesehen. Doch gibt er an, Boulanger habe ihm berichtet, daß er an der Südseite nahe der vorderen Ecke bis zu einer beträchtlichen Tiefe weitergraben ließ, ohne eine Spur von Stufen zu finden.

Diese Beschreibung Lützows, zumal aber am Schluß die mündliche Aussage des französischen Architekten, sind gewiß keine ganz klaren Zeugnisse. Immerhin aber bekunden sie durchaus glaubwürdig, daß die Steinschicht unter der jetzt sichtbaren Wandstufe vor dieser nicht in demselben Maße vortritt, wie jene vor der senkrechten Wand des Podiums, sondern ganz unregelmäßig.

Unvereinbar hiermit sind drei Zeichnungen, die der Stipendiat der französischen Akademie in Rom Loviot 1878 von dem Lysikratesdenkmal hergestellt und die d'Espouy veröffentlicht hat [1]). Da erscheint auf demselben Blatte links eine Rekonstruktion der Ostfront, in der drei gleiche, schmale Stufen mit Saumschlag angegeben sind, rechts oben, kleiner, ein Durchschnitt mit fünf Stufen, deren beide unterste, ohne Saumschlag, wohl als Fundament zu verstehen sind, — darunter aber eine ähnliche Skizze des Erhaltungszustandes, in der jene beiden Fundamentschichten ohne Abtreppung übereinanderliegen [2]). Nun berichtet zwar Pottier, unter dessen Leitung Loviot gearbeitet hat, von einigen Versuchsgräben, die er im Umkreise des Lysikrateions gezogen habe, fügt aber bezeichnenderweise hinzu, die Bodenhöhe der antiken Tripodenstraße habe er nicht zu suchen brauchen, da sie ja gegeben sei durch die Grundfläche des Denkmals [3]). Wie wenig diese indessen auch ihm bekannt gewesen ist, scheint mir aus den Abweichungen der beiden letztgenannten Zeichnungen voneinander gefolgert werden zu dürfen; diese veranschaulichen mehr hin und her schwankende Vermutungen, als positives Wissen. Allerdings erwägt Lützow gegen Schluß seines Aufsatzes die Möglichkeit, das Podium sei im Osten tiefer herab sichtbar, die Krepis also hier tiefer herabgeführt gewesen, als an der vernachlässigten Rückseite, das Denkmal stünde mithin auf ansteigendem Boden. Doch widerspricht er damit seiner eigenen kurz vorher gegebenen Beschreibung.

Aus der Aufzählung der bisherigen Untersuchungen ergibt sich die notwendige Aufgabe, das Fundament des Lysikratesdenkmals einmal freizulegen und genau aufzunehmen. Doch kann meines Erachtens schon jetzt die Unwahrscheinlichkeit der alten Rekonstruktion klar erwiesen werden durch einen Überblick über die Geschichte der Stufenkrepis unter aufgehender Wand. Hierfür hat bereits Studniczka in einem Kapitel des Tropaeum Traiani etliche Beispiele gesammelt und kurz besprochen [1]). Sie werden im folgenden vermehrt, zum Teil auch anders angeordnet, doch ist auch hier nicht eine Aufzählung aller in Frage kommenden Spielarten, sondern nur eine sinnfällige Darstellung des Entwicklungsganges erstrebt worden.

Der um ein Gebäude rings herumgeführte Stufenunterbau, diese in kretisch-mykenischer Kunst noch nicht bekannte Bauform, erfüllt die anfänglich aus rein praktischen Gründen gestellte Aufgabe, das Bauwerk über die Fläche des umgebenden Bodens zu erheben. Gerade Stufenform erhielt ursprünglich dieser bescheidene Unterbau aber offenbar aus dem Wunsche, von allen Seiten einen Zutritt zu dem emporgehobenen Gebäude zu ermöglichen; er darf daher zuerst an ringsum offenen Bauwerken erwartet werden. Die Krepis fehlt denn auch an den ältesten griechischen Tempeln, die noch keinen peripteralen Umgang haben, sondern an drei Seiten von einer Mauer umschlossen sind, wie zum Beispiel dem Heraion auf der Burg von Tiryns [2]). Auch, um etwas andere Bauschemata archaischer Zeit zu nennen, das Demeterheiligtum bei Selinus oder das Geloerschatzhaus in Olympia vor dem Um-

[1]) d'Espouy, Fragments d'architecture antique Taf. 21.

[2]) Mit der letztgenannten Form stimmt grundsätzlich der rekonstruierte Aufriß bei Lübke u. v. Lützow, Denkmäler der Kunst 7 (1893) Taf. 15, 2, überein; hier sind vier Krepisstufen gezeichnet, deren unterste höher ist als die anderen.

[3]) B. C. H. II 1878, 412 ff.

[1]) Studniczka, Tropaeum Traiani 23 ff., hier weiterhin nur mit Verfassernamen und Seitenzahl angeführt.

[2]) Tiryns I 6 (Frickenhaus).

bau entbehren einer Krepis [1]). Mit einer Stufe begnügen sich dann die ältesten Peripteroi, deren Krepis wir sicher kennen, wie der Heratempel in Olympia [2]). Auf einer Stufe stieg man einst auch in den Pronaos des alten Dionysostempels am Südabhange der athenischen Akropolis hinein, eines Antentempels ohne Pteron [3]). Hier aber ist diese Stufe bereits um die drei geschlossenen Wände des Tempels herumgeführt und bewirkt ein schlichtes Fußprofil unter der aufgehenden Mauer. Damit ist der Entwickelung der Weg gewiesen. Noch im 6. Jahrhundert wird bekanntlich am Peripteros die kanonische Dreizahl der Stufen erreicht. Und vom Peripteros übernimmt, wie mir scheint, der entwickelte Antentempel die herumgeführte Dreistufenkrepis. Denn sie zu vermeiden, gleichzeitig aber doch eine Erhöhung der Eingangsschwelle zu erreichen, hätte es nur ein Mittel gegeben, die der Front vorgelegte Rampe oder Freitreppe und die Ausgleichung des Höhenunterschiedes an den anderen drei Seiten durch ein Podium. Von einem Podium hat indessen die griechische Tempelarchitektur nach ganz vereinzelten archaischen Versuchen auf lange Zeit hinaus Abstand genommen [4]). Vielmehr steht auch der reifarchaische Antentempel, wie das Megarerschatzhaus in Olympia oder das Athenerschatzhaus in Delphi, auf einem Krepidoma, dessen Stufen nur unter den geschlossenen Wänden, weil keiner Benutzung dienend, sehr verschmälert sind; an dem olympischen Beispiel sind es zwei, an dem delphischen drei [5]). Dieses Prinzip der Verwendung einer Krepis ist dann auch weiterhin an Bauwerken anderen Grundrisses in Geltung geblieben. So zeigt der Amphiprostylos der Athena Nike auch an den Langseiten die Stufen, von denen nur die oberste, an sich schon schmäler, durch die Fußprofile der Wand fast ganz eingenommen wird [1]). Auch am Erechtheion erklärt sich die ringsherum geführte, aber im Norden und Süden auf verschiedener Grundhöhe befindliche Dreistufenkrepis als einfache Fortführung eines praktisch benutzbaren Auftrittes zu den Hallen im Norden und Westen [2]). Der große Altar in Pergamon ruhte gar, nach Schrammens Wiederherstellung, auf vier, trotz reichster Fußprofilierung des Podiums gleich breiten Stufen, so daß die oberste in der Ausdehnung der Freitreppe breiter werden mußte als die anderen, weil in sie die Stirnen der Treppenwangen eingriffen [3]). Auch der Turm der Winde endlich gehört noch hierher, denn an ihm sind die drei Stufen, auf denen man zu den beiden kleinen Vorhallen im Nordost und Nordwest hinaufgeht, um die aufgehende Wand einschließlich des halbkreisförmigen niedrigeren Reservoirs im Süden herumgeführt, die oberste nur wiederum verschmälert und fast ganz durch Fußprofile eingenommen, einen kräftigen Rundstab und einen schwachen Ablauf [4]).

An all diesen Beispielen ist die Krepis unter der aufgehenden Wand die Fortführung von Stufen, die dem Betreten des Bauwerkes dienen. Wie verhält sich nun aber jenes Bauglied zu der geschlossenen Mauer, wenn dieser organische Zusammenhang nicht besteht?

Das dem Vergleiche dienende Material ist hier leider recht spärlich, zum Teil auch nicht genügend veröffentlicht. Für die ältere Zeit müssen zunächst Stufenbauten in die Lücke treten, die überhaupt nicht als Auflager für geschlossene Wände, sondern als Statuenbasen dienen.

Bulle hat dargelegt, daß die Stufenbasis von archaischer Zeit an bis in die zweite

---

[1]) Koldewey u. Puchstein, Griech. Tempel in Unteritalien und Sizilien 89 Taf. 11. — Olympia II 54 Taf. 39 (Doerpfeld).

[2]) Olympia II 28 Taf. 18 (Doerpfeld). Zur Datierung letzthin Wolters in der Berl. Philol. Wochenschrift 1920, 334 ff.

[3]) Doerpfeld u. Reisch, Das griech. Theater 14 Abb. 1. Zur Wandstufe vgl. auch Ath. Mitt. XX 1895, 173 (Doerpfeld).

[4]) Koldewey, Neandria 31 f. Delbrück, Das Capitolium von Signia 23.

[5]) Megarerschatzhaus: Olympia II 51 Taf. 36 (Doerpfeld). Athenerschatzhaus: Bourguet, Les ruines de Delphes 96 ff.; Reisinger, Griechenland Abb. 69.

[1]) Judeich, Topographie von Athen 203 ff. Abb. 23. Reisinger a. a. O. Abb. 13. Zur Baugeschichte zuletzt Jahrb. d. Inst. XXXI 1916, 198 ff. (Studniczka).

[2]) Judeich a. a. O. 247 Abb. 31. Aufnahmen der preuß. Meßbildanstalt Nr. 1276, 5. 6. 9.

[3]) Pergamon III, 1 15 ff. Taf. 15 (Schrammen).

[4]) Studniczka 25 mit Anm. 25. Judeich a. a. O. 332 ff. Abb. 41. Meßbildaufnahme Nr. 1285, 1 u. 2.

Hälfte des 4. Jahrhunderts hinein üblich gewesen ist, wo allmählich die Profilbasis sie verdrängt [1]). Das älteste erhaltene Beispiel, die Basis der archaischen Grabstatue des Phaidimos vom Friedhofe zu Vurva, besteht über der Ausgleichungsschicht aus drei gleich hohen rechteckigen Blöcken, deren Seitenlängen nach oben zu derart abnehmen, daß die unterste Stufe nur wenig breiter ist, als die mittlere, sehr schmale [2]). An Schmalheit der Abtreppung übertrifft die zweistufige Basis des Athleten Xenokles, eines Spätwerkes des älteren Polyklet, noch die der Statue des Phaidimos [3]). Beide finden nahe Parallelen noch in unteritalischen Vasenmalereien des 4. Jahrhunderts [4]). Nur etwas größere Auftrittsbreite zeigen die Skizzen zweier Basen mit wesentlich niedrigeren Stufen in Dodona [5]), denen das Bronzepostament aus Ligurió in Berlin [6]) und der Unterbau einer Sphinxstatue auf weißgrundiger Lekythos zu Athen [7]) nahe vergleichbar scheinen. Noch weiter aber gehen außer einigen erhaltenen Beispielen [8]) gelegentlich Vasenmalereien. So tritt im Bilde eines streng schönen Volutenkraters zu Bologna Kassandra auf die untere Basisstufe eines Athenaxoanons, das sie mit den Armen umschlingt [9]); eine spätere, campanische Hydria in London zeigt sie auf der plattformartigen oberen Stufe kniend, den Fuß auf die untere gestellt, auf der eine schlanke Kanne liegt [1]). In der Darstellung des Leukippidenraubes auf einem unteritalischen Volutenkrater in Ruvo bietet die Plattform neben der altertümlichen Herastatuette Raum für zwei sitzende schutzsuchende Mädchen [2]).

Das Vorbild für solche Postamente der dargestellten Menschengestalt dünkt mich eine Bauform für den lebenden Menschen gewesen zu sein. Denn nichts anderes als derselbe Stufenbau ist ja die zu musikalischen Aufführungen gebrauchte Thymele. Herakles als Kitharode auf eine Stufe heraufsteigend oder auf ihr stehend ist ein verbreiteter Typus in reifer attischer schwarzfiguriger Gefäßmalerei [3]). Sterbliche Musikanten auf zwei- oder dreistufigem Unterbau begegnen von Vasenbildern des 6. Jahrhunderts an nicht selten [4]); ein andermal dient ein solcher einem beschaulich flötenblasenden Silen als Sitz [5]).

Diese verglichenen Beispiele der Plastik und Wirklichkeit zeigen denselben tektonischen Gedanken, die menschliche Gestalt zur besseren Sichtbarmachung über den Erdboden zu erheben. Die Verkümmerung der Auftrittflächen an stufenförmigen Statuenbasen erweist sich aber dadurch als eine der neben Eingängen verschmälert weitergeführten Krepis analoge Abstraktion (vgl. Sp. 25). Es bedeutet keinen großen Schritt weiter auf dieser Bahn, daß auch tektonisch geformte Denkmäler auf Stufenbauten gestellt

---

[1]) Bulle, Griechische Statuenbasen 21 ff.

[2]) Collignon, Les statues funéraires 34 f. Abb. 14 mit älterer Literatur, zu der Bulle a. a. O. 11 nachzutragen ist.

[3]) Olympia II 150 Taf. 92, 3; V 283 ff. Nr. 164 (Dittenberger u. Purgold). Furtwängler, Meisterwerke 415.

[4]) Zur Phaidimosbasis vgl. Pagenstecher, Unteritalische Grabdenkmäler Taf. VII, a S. 70; zur Xenoklesbasis Jahresh. XII 1909, 113 Abb. 62 (Hauser), Pagenstecher a. a. O. 71.

[5]) Carapanos, Dodone Taf. VII, 6 u. 13 S. 128.

[6]) Arch. Anz. 1889, 93 Nr. 9 (Furtwängler); Jahresh. III 1900, 133 (Kretschmer); Rhein. Mus. f. Philologie N. F. LVI 1901, 423 ff. (Fränkel).

[7]) Collignon, Les statues funéraires 102 mit älterer Literatur, von der hier Benndorf, Griech. u. sizil. Vasenbilder Taf. 19, 4 genügt. Fairbanks, White Athenian Lekythoi 298 Nr. 14.

[8]) Stier von Korkyra in Delphi, Athen. Mitt. XXXI 1906, 458 Abb 5 (Bulle); Fouilles de Delphes III, 1 S. 2 f. Abb. 2 (Bourguet). — Losende Helden des Onatas, Olympia II Taf. 92, 12 S. 146. — Stier der Eretrier, ebenda Taf. 92, 11 S. 147.

[9]) Pellegrini, Vasi dipinti delle necropoli felsinee 107 ff. Nr. 268; Reinach, Rép. d. vas. I 221, 6.

[1]) Walters, Cat. of vas. Brit. Mus. IV 104, F 209; Reinach a. a. O. I 365, 5.

[2]) Reinach a. a. O. I 231, 3.

[3]) Beispiele bei Furtwängler in Roschers Myth. Lex. I, 2 Sp. 2189. — Auf einstufiger Thymele spielt Apollon die Kithara auf der Kertscher Kanne Furtwängler-Reichhold II Taf. 87 S. 137; auf ein zweistufiges tritt er hinauf Lenormant u. de Witte, Élite céramogr. II Taf. 65 S. 197.

[4]) Attisch schwarzfigurig: Walters, Cat. of vas. Brit. Mus. II 127, B 188; E. N. Gardiner, Greek Athletic Sports and Festivals 231 Abb. 32. Rotfigurige Beispiele hat Svoronos, Das Athener Nat.-Mus. 200 Anm. 1 Abb. 127—131 gesammelt, doch sind wenigstens die Amphora des Andokides im Louvre, Furtwängler-Reichhold II Taf. 111 S. 270 und der Antaioskrater des Euphronios, ebenda II Taf. 93 S. 177 nachzutragen. Vergl. letzthin M. Bieber, Denkm. z. Theaterwesen S. 9 Abb. 3; S 120.

[5]) Walters, Cat. of vas. Brit. Mus. IV 48, F 73; Reinach a. a. O. II 303, 5.

wurden. Den Übergang zu diesen bilden Hermen [1]); einzelstehende Säulen verschiedener Bestimmung [2]), Grabstelen [3]) und Dreifüße [4]) schließen sich an. Eine etwas nachlässige attische rotfigurige Hydria in London zeigt auf kräftigem Dreistufenbau am Grabe, das eine daneben befindliche ionische Säule andeutet, sogar nur verschiedene mit Bändern geschmückte Vasen; auf der Unterstufe aber steht mit Trauergebärde ein Mädchen, das durch Größe und Stil den Gedanken an eine Statue ausschließt [5]). Wenn diese Darstellung wörtlich zu verstehen ist, so kennzeichnet sie die Doppelaufgabe des Stufenbaus, den Lebenden wie dem Kunstwerke zu dienen, sehr deutlich. Durch eine leicht verständliche Verbindung der aufgezählten Elemente ist auf der Neapler Satyrspielvase eine auf stattlichem Vierstufenbau stehende dorische Säule die Basis für einen Dreifuß geworden [6]).

Neben der einheitlichen Stufenbasis kommen nun aber auch annähernd würfelförmige Postamente vor, die sich auf einer Krepis erheben. An einem derartigen Monument in Dodona übertrifft der Basisblock die Ge-

[1]) Att. sf. Kanne Pottier, Vases ant. du Louvre II 129, F 325, Taf. 85. — Strengrotfig. Amphora, verschollen, Reinach II 135, 12. — Strengrotfig. Lekythos in Berlin, Furtwängler 2213. — Strengschöner Krater in Bologna, Pellegrini, Cat. dei vasi dipinti 81 Nr. 206; Reinach I 522, 2.

[2]) Grabsäulen unteritalisch: Lukan. Hydria Berlin 3170. Lukan. Vasenbild Reinach II 16, 1. Campan. Amphora Berlin 3025, Reinach I 249, 2. Mehr Beispiele bei Pagenstecher, Unterital. Grabdenkmäler 61 ff. Taf. VI, a—c, XIV, c; S. 52 Taf. XVI, a. — Vgl. ferner Reinach II 318, 3 und die Zielsäule beim Wagenrennen Reinach II 299, 2.

[3]) Beispiele zahlreich bei Riezler, Weißgrundige att. Lekythen. Nach der Stelenform auf der Lekythos Berlin 2246, Fairbanks 314 Nr. 31 stellt auch die Berliner Lekythos Inv. 3324, Benndorf, Griech. u. sizil. Vasenbilder Taf. XIX, 5, Fairbanks 314 Nr. 29, ein Grabrelief dar. In dem Bilde Riezler Taf. 11 S. 95 scheint der auffallend hohe Stufenbau auf einer altarartigen Basis zu stehen.

[4]) Att. sf. Hydria in München, Reinach I 77, 3. Schönrotfig. Kanne Lenormant u. de Witte, Élite céramogr. I 301 Taf. 91. Schönrotfig. Krater in Bologna, Pellegrini, Cat. dei vasi dipinti 47 Nr. 286 Abb. 35. Relief in Athen, Arch. Ztg. 1867 Taf. 226, 2 S. 94 (E. Curtius). Bryaxisbasis, Svoronos, Das Ath. Nat.-Mus. 164 Taf. 26—27.

[5]) Walters, Cat. of vas. Brit. Mus. IV 56, F 93, Taf. 4.

[6]) M. Bieber (Sp. 28 Anm. 4) S. 91 ff., Abb. 97; S. 185.

samthöhe der zwei verschieden breiten Stufen, auf denen er steht, um ein weniges [1]). Die statuarische Bekrönung ähnlicher, verschieden proportionierter Basen zeigen einige attische Lekythenbilder [2]). Auf einer Lekythos in Berlin bildet nun aber ein gleichartiger, nur oben um eine profilierte Deckplatte bereicherter Aufbau das Postament nicht für eine Statue, sondern für Weihegaben, eine Lyra und ein Kästchen [3]). Vielleicht verdient er den Namen τράπεζα; am Dipylon erhaltene Grabtische entbehren allerdings die Krepis und trugen einst große Marmorlekythen [4]). Darf aber die auf Stufen stehende Würfelbasis von dem Weihegabenträger abgeleitet werden, so erklärt sich auch an ihr die Krepis als ursprüngliche Zweckform; wie am Altare diente sie dem Bedürfnis, auf der emporgehobenen Platte bequem hantieren zu können.

Auf die große Architektur erlauben danach die betrachteten Basenformen keine Rückschlüsse. Wie steht es denn aber mit jener, so weit sie vergleichbar ist?

Das bestbekannte der turmartigen Grabpfeiler Lykiens, das reifarchaische Harpyienmonument, steht zwar auf einem breiten Basisblock, doch ist dessen völlige Sichtbarkeit im Altertum nicht zu beweisen; ein Fußprofil fehlt [5]). Dagegen erhebt sich in Xanthos ein anderer, bis auf die Marmorwände der Grabkammer aus dem Felsen gehauener Grabturm, der durch seine gefälligeren Verhältnisse etwas jüngere Entstehung zu verraten scheint, auf drei Stufen [6]). Die stattliche Wirkung derartiger hochragender Grabmäler mag es gewesen sein, die in anderen vorderasiatischen Kulturkreisen dahin geführt hat, Gedenktürme auch dort zu er-

[1]) Carapanos, Dodone Taf. VII, 1 S. 127.

[2]) Weißgrundig, in Athen, Collignon, Les statues funéraires 100 f. Abb. 51; Riezler Taf. 22 S. 101. Weißgrundig, in Bonn, Collignon 99 f. Abb. 50. Rotfig., in Paris, de Ridder, Cat. des vas. peints Bibl. Nat. II 366 Nr. 496; Collignon 102 Nr. 7; Reinach II 255, 5.

[3]) Riezler Taf. 20 S. 100. Unsicher ist dieselbe Erklärung für das Bild Riezler Taf. 78 S. 134.

[4]) Brueckner, Der Friedhof am Eridanos 98 ff. Abb. 64, 66; Riezler 100 Anm. 29.

[5]) A. H. Smith, Cat. of Sculpt. Brit. Mus. I 54 mit Hinweis auf Fellows. Benndorf u. Niemann, Reisen im südwestl. Kleinasien I 87 Taf. 26.

[6]) Benndorf a. a. O. 87 Taf. 25.

richten, wo alte einheimische Sitte zwang, den Toten in die Erde zu versenken. Die bekanntesten Beispiele hierfür finden sich im phoenikischen Marathos. Eines von ihnen, auf breitausladender Zweistufenkrepis emporragend und durch ein stark vorspringendes, dem lesbischen Kyma ähnliches Profil in der oberen Hälfte ein Obergeschoß vortäuschend, kommt trotz gedrungenerer Verhältnisse im Gesamteindrucke lykischen Pfeilergräbern recht nahe [1]). Die grundverschiedene Bestattungsweise allerdings verkündet sich durch die daneben befindliche, architektonisch verkleidete Öffnung des unterirdischen Ganges, der zu der Grabkammer unter dem Denkmale herabführt.

Wie das erwähnte Kymation [2]), werden auch die Stufenunterbauten an diesen, kaum über das 5. Jahrhundert zurückgehenden Grabmälern mit Einflüssen griechischer Bauweise zu erklären sein. Doch handelt es sich wohl nur um die Übernahme vereinzelter Bauelemente, und den Typus als Ganzes, den geschlossenen Turm auf der Krepis, deshalb in Griechenland als Vorbild vorauszusetzen, hieße zu weit gehen. Denn er ist dort in so früher Zeit nirgends überliefert.

So ist am Nereidenmonument von Xanthos, d. h. an demjenigen lykischen Grabe des 5. Jahrhunderts, dessen Architektur in griechischen Formen gehalten ist, eine Krepis unter dem Podium nicht vorhanden [3]). Zwar deuten die Rekonstruktionen eine schmale Abtreppung der beiden untersten sichtbaren Quaderschichten an [4]). Indessen beruht, nach Niemanns klarer Beschreibung, die untere Stufe lediglich auf Verkennung

[1]) Renan, Mission de Phénicie 74 Taf. 17. Perrot u. Chipiez III 154 Abb. 98, 99.

[2]) Das Grabmal ist von Weickert, Das lesbische Kymation, nicht besprochen. Vgl. aber die Bemerkungen Studniczkas zum Kyrosgrabe in Pasargadae, Das Symposion Ptolemaios' II. 108.

[3]) Die Literatur vereinigt A. H. Smith, Cat. of Sculpt. Brit. Mus. II 1 ff. Förderliche Kritik der älteren Berichte übt Lethaby im J. H. St. XXXV 1915, 208 ff.

[4]) Die Rekonstruktion von Fellows wiederholt Smith a. a. O. 3 Abb. 1, die von Falkener Collignon, Hist. de la sculpt. gr. II 217 Abb. 102 und Springer, Michaelis, Wolters, Handbuch I[11] 288 Abb. 553 nach der Umzeichnung von Durm, Die Baukunst der Griechen 3 541 Abb. 494.

der Euthynteria [1]). Derselbe Gewährsmann bezeugt aber, wie vor ihm schon Hawkins, weiter, daß die Oberseiten der Kalksteinorthostaten von der Vorderkante an als Auflager hergerichtet sind [2]). Dann kann die vermutlich mit dem großen Fries beginnende Wand darüber aber nicht gegen jene zurückgewichen sein. So bietet der Unterbau des Nereidenmonumentes keinesfalls eine Stütze für die bekämpfte Wiederherstellung des Lysikratesdenkmals. Noch das nach dem Siege von 371, d. h. meiner Überzeugung nach mindestens siebzig Jahre später als der xanthische Grabbau errichtete Tropaeum bei Leuktra wird ja nur beschrieben als ein Rundturm bescheidenen Durchmessers, oben ein Kuppeldach, unten »ein Fußgesims« [3]). Von einer Krepis unter der geschlossenen Wand schweigt die Beschreibung, auf die man mangels einer Veröffentlichung der kostbaren Reste leider angewiesen ist. Ein Stufenunterbau wäre indessen vom Maussolleum zu Halikarnaß erhalten, wenn Studniczkas Erklärung dreier im Britischen Museum übereinanderliegender Steine als Krepisstufen sich bestätigen sollte [4]). Der unterste ist mit seiner Höhe von rund 60 cm doppelt so hoch, wie die beiden oberen, die Auftrittflächen verbreitern sich dagegen von verkümmerten Formen, 10 und 11 cm, zu 44 cm. Keinesfalls kann die Krepis daher die Fortführung der Eingangsstufen in die sicher vorauszusetzende Tür des Podiums gebildet haben, im Sinne der früher aufgezählten Beispiele. Ein ganz ähnlicher Stufenunterbau und seine Auseinandersetzung mit der Tür an einem hellenistischen Grabmale wird sogleich zu besprechen sein [5]). Indessen erweckt die fragliche Gruppe vom Maussolleum

[1]) Benndorf u. Niemann, Reisen im südwestl. Kleinasien I 90.

[2]) Hawkins im Civil Engineer and Architects Journal VIII 1845, 88; neu gedruckt von Lethaby (Sp. 31 Anm. 3) 210.

[3]) Der Ausdruck Fußgesims findet sich erst bei (Tocilescu u.) Benndorf, Tropaeum von Adamklissi 134. Vgl. Schorns Kunstblatt XXII 1840 Nr. 45 S. 186 ff. (H. N. Ulrichs); Ulrichs, Reisen und Forschungen in Griechenland II 104 mit Anm.

[4]) Studniczka 26 mit Anm. 27. Es sind die Steine Smith, Cat. of Sculpt. II 87 Nr. 989; Newton, Hist. of discov. Taf. 26, 7—9. Ich habe Studien über Skopas 89 zugestimmt.

[5]) Unten Sp. 34 f.

den Verdacht willkürlicher Zusammenlegung unzusammengehöriger Bestandteile. Newton wenigstens erklärte die Steine sehr voneinander verschieden; der Verfasser des »Catalogue of Sculpture« verzichtet auf ihre Deutung [1]). Sie haben nicht die gleiche Länge, die Höhe der beiden oberen stimmt mit der von unbezweifelten Pyramidenstufen überein, die Auftrittfläche des obersten aber kommt der von jenen wenigstens nahe [2]). So scheint eine Entscheidung über die wichtige Frage zurzeit nicht möglich.

Die hellenistische Architektur hat die lediglich formale, den Gedanken an praktischen Gebrauch ausschließende Verwendung der Krepis gekannt. Mit Unrecht wäre hierfür schon der Rundbau des Lysikratesdenkmales angeführt. Er stellt einen Monopteros dar, dessen Interkolumnien durch von je zwei Dreifüßen gekrönte Scherwände bis fast zur Kapitellhöhe hinauf geschlossen sind, und ruht auf zwei Stufen. Diese weichen von dem Vorbilde der Wirklichkeit durch geringfügige Verschmälerung der Auftrittsflächen ab. Dasselbe aber tut auch die ausnahmslose Schließung der Säulenzwischenräume, denn sie versagt ja einen Zutritt zu dem Gebäude. Der Rundbau ist daher kein vollgültiges Beispiel für eine um geschlossene Wände rings herumgeführte Krepis, sondern nur für die phantasievolle Verwendung und Veränderung einer Erdgeschoßform zu besonderem Schmuckzwecke. Nicht ganz so fein waltet derselbe Gedanke an einem Bauwerke vom Rande griechischer Kulturwelt, an dem Grabmal von Thugga [3]). Die erst im 19. Jahrhundert, besonders an der Ostseite, schwer beschädigte Ruine und ihre von 1908—1910 erfolgte Wiederherstellung wird demnächst von F. G. Welter eingehend besprochen werden, der mir freundlichst Einblicke in seine Arbeit gewährt hat. Unsicher bleibt die Datierung des Gebäudes. Sie schwankt zwischen dem 4. und 2. Jahrhundert; die bilingue Grabinschrift, heute im Britischen Museum, scheint keine Entscheidung zu erlauben [1]). Das Erdgeschoß ruht auf einer hohen und steilen Fünfstufenkrepis (Stufenhöhe 0,415 m, -breite 0,25 m), die zu der Tür in der Mitte der Ostfront emporführt. Und auch der Oberstock, dessen Fassaden je vier angeblendete ionische Säulen zieren, steht auf drei in den Maßen fast identischen Stufen, in der Mitte der Nord-, Ost- und Westseite aber befinden sich Scheintüren. Hier sind also Zugänge nachgebildet, für ein Untergeschoß erfundene Bauformen zur Bildung des Oberstockes wiederholt worden, wo sie praktisch sinnlos sind. Nicht so klar ließe sich die Krepis unter dem rings geschlossenen zweiten Obergeschoß beurteilen. Aber Welter weist nach, daß diese Rekonstruktion fälschlich mit Werkstücken eines anderen Grabmales ausgeführt worden ist. Die Zeichnungen der Ruine in unergänztem Zustande zeigen nur den Beginn eines Stufenbaues und seine Begrenzung an den vier Ecken durch diagonal gerichtete Statuenbasen, d. h. doch wohl den Rest einer Dachpyramide [2]).

In die hier verfolgte Entwickelung reiht sich das Grabmal insofern ein, als Krepis und Tür des ersten Stockwerkes zwar lediglich als Schmuckformen verwandt sind, aber doch noch in organischer Beziehung zueinander stehen. Hellenistischer Zeit gehören aber nun auch Baudenkmäler an, deren Eingänge geflissentlich die ursprüngliche Funktion der Krepis, als Auftritt zu dienen, ignorieren.

So erhebt sich die Wand des Untergeschosses an dem hellenistischen Heroon τὰ μάρμαρα bei Milet auf drei Stufen, die, wie die von Studniczka für das Maussolleum

[1]) Newton a. a. O. Tafelband S. 1 zu Taf. 26, 8 u. 9: Top of steps of stylobate, from the flank of the peristyle; zu Taf. 26, 7: top of a step from the basement.

[2]) Dank Studniczkas Güte liegen mir seine im Brit. Mus. gemachten Skizzen vor. Nach ihnen hat der Pyramideneckblock Nr. 988, den Smith als ähnlich dem obersten Block der Gruppe Nr. 987 bezeichnet, eine Höhe von 0,295 m, Auftrittbreiten von 0,43 und 0,54 m.

[3]) Über den Wiederaufbau berichtet Poinssot in den Comptes rendus de l'académie des inscr. et belles-lettres 1910, 780 ff. mit 1 Abb. Vgl. Arch. Anz. 1911, 247 ff. Abb. 3 (Schulten) und Österr. Monatsschr. f. d. Orient XLI 1915, 142 Abb. 5 (Sitte).

[1]) Poinssot a. a. O. 781 Anm. 4 mit älterer Literatur.

[2]) Transactions of the American Ethnological Society I 1845, 477 Taf. 9, Ansicht von Nordost (Catherwood). Playfair, Travels on the Footsteps of Bruce in Algeria and Tunis 1877, 221 Taf. 24, wiederholt Perrot u. Chipiez III 376 Abb. 262.

angenommenen, nach oben an Höhe ab-, an Breite zunehmen [1]). Die Tür der Front ist aber durch sie nicht emporgehoben, sondern reicht, in die Stufen einschneidend, bis auf den Erdboden herab. Ähnliches wird es auch an Rundbauten gegeben haben, denn das einen solchen nachahmende Terrakottalichthäuschen aus Olbia im Britischen Museum, das in vorchristliche Zeit datiert wird, zeigt ebenso das Durchbrechen der beiden hohen, schmalen Wandstufen, ja sogar noch der darunterliegenden quadratischen Schicht, durch die vielleicht übermäßig stattliche Türöffnung [2]). Diese Beispiele leiten zu Bauwerken über, an denen die Krepis unter geschlossener Wand ihre Selbständigkeit ohne Vorhandensein einer Eingangstür behauptet.

Schon der Pharos des Sostratos bei Alexandria, zu Beginn des 3. Jahrhunderts errichtet, erhob sich nach Ausweis domitianischer Münzen, die ihn am treuesten wiederzugeben scheinen, auf einer oder zwei Stufen [3]). In das gewaltige Untergeschoß selbst aber führte ein hochgelegener Eingang, zu dem man auf einer Rampe heraufschritt. Ein noch deutlicheres Beispiel für die Verwendung der Krepis ausschließlich zur Steigerung monumentaler Wirkung, ja, vielleicht das eindrucksvollste, das sich finden ließe, bietet der Altar Hierons II. aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts [4]). Um das annähernd ein Stadion lange, schmale Rechteck laufen ringsherum fünf mächtige, verschieden breite Stufen, oberhalb derer an allen vier Seiten eine Mauer aufging. An der Westseite wurde der Zugang zu der Plattform des Altars durch zwei den Ecken nahe, rechtwinklig umbiegende Treppen ermöglicht, welche zu der schmalen πρόθυσις hinaufführten, die nach außen wie nach innen durch Mauern abgeschlossen war. Die Treppen stoßen unvermittelt hart an die Unterstufe der Krepis, die hier nur ein großartiges Schmuckglied der Wand bedeutet. Nach diesen Beispielen nimmt es nicht wunder, wenn ein Rundbau in Termessos,

[1]) Arch. Anz. 1902, 150 Abb. 5—6 (Wiegand). Studniczka 26.

[2]) Bonner Jahrb. CXVIII 1909, 404 Taf. 32, 6 (S. Loeschcke).

[3]) Thiersch, Pharos 7 ff. Taf. 1.

[4]) Koldewey u. Puchstein 70 ff. Taf. 10.

im Schema dem Lysikratesdenkmal nächst verwandt, aber von unbekannter Bestimmung, sich auf mehreren Stufen erhebt, deren Zahl allerdings ebenso unsicher ist, wie die Höhe des Podiums [1]). Nach den Formen der Ranke, die den Fries schmückt, dürfte man Grund haben, das zierliche Bauwerk in späthellenistische, vielleicht sogar erst in augusteische Zeit zu setzen [2]).

Seit dieser Zeit dringen nun in die östliche Architektur gelegentlich Elemente italisch-römischer Bauweise ein. Hiermit scheint es einleuchtend erklärt worden zu sein, daß an dem zweistöckigen Rundbau in Ephesos dem Podium, das aus drei Schichten Polsterquadern zwischen niedrigen, glatten, nicht vorspringenden Steinlagen besteht, jede Andeutung einer Krepis fehlt [3]). Denn das altitalische Tempelpodium verzichtet bekanntlich auf einen Stufenunterbau. Ist ursprünglich seine Wand unten wie oben unprofiliert [4]), so zeigt der südlichste der drei Tempel am Forum Holitorium, von Huelsen der Juno Sospita zugeschrieben und in den Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. datiert, eine schmale bandartige Fußleiste, der ein ähnlich einfacher oberer Anschluß entspricht [5]). Andere italische Tempelpodien hellenistischer Zeit besitzen reichere Fußprofile, zu einer Stufenbildung ist es indessen nicht gekom-

[1]) Lanckoroński, Städte Pamphyliens und Pisidiens II 105 Taf. 17.

[2]) Zu der Akanthosranke des Frieses, Lanckoroński a. a. O. 105 Abb. 68, vgl. die Übersicht von Studniczka 97 ff.; zu dem Kelch den nur etwas einfacher geformten, aber grundsätzlich übereinstimmenden im Giebel des Caeliusgrabsteins zu Bonn, Baumeister, Denkmäler III 2050 Abb. 2263, Lehner, Prov.-Mus. in Bonn, Heft 1, Die röm. Skulpt. 5 Taf. 1.

[3]) Studniczka 26 u. 19, wo Anm. 4 die ältere Literatur angeführt ist. Vetter, Der Sockel 11 f. Taf. 2, 7. Dem Zeitansatz in die Kaiserzeit, den Hiller v. Gaertringen in der Berl. Philol. Wochenschr. 1906, 1491 f. zögernd erwägt und vor allem Schede, Traufleistenornament 105 ff., entschieden vertritt, widerstreben heute noch die meisten, wie Noack, Baukunst des Altertums 116 f. Taf. 157, Weigand im Jahrb. d. Inst. XXIX 1914, 52 ff. und Wolters in der 11. Aufl. des Springerschen Handbuches 361 f. Abb. 703.

[4]) Beispiele hierfür gibt Delbrück, Forum Holitorium 26—27.

[5]) Delbrück a. a. O. 22 Taf. II, C. Röm. Mitt. XXI 1906, 191 (Hülsen).

men [1]). Lehrreich für diesen Verzicht ist neben anderen der Tempel der »Fortuna virilis«, denn statt einer Podiumkrepis schmücken ihn die Fußleiste und ein lesbisches Kyma zwischen Rundstäben; über dem Podium hingegen laufen ringsherum zwei verkümmerte Stufen, als unorganische Entlehnung von griechischer Bauweise [2]).

Erst in augusteischer Zeit scheint die Krepis unter geschlossener Wand in die westlich-römische Architektur Eingang gefunden zu haben, bezeichnenderweise aber nicht ohne eigenartige Veränderung der griechischen Form. Am Julierdenkmal zu St. Remy besteht sie zwar aus drei Stufen, doch nehmen diese an Höhe zu, an Breite ab, derart, daß die oberste, die aus zwei Quaderschichten besteht und nur wenig vor dem Fußprofil des reliefgeschmückten Sockels vorragt, kaum noch den ursächlichen Zusammenhang mit den wirklich betretbaren beiden unteren Stufen verrät [3]). Sie bilden also den geraden Gegensatz zu der am Heroon τὰ μάρμαρα erhaltenen Anordnung. Der hohen faszienartig schmalen Oberstufe in St. Remy aber darf die Bedeutung des Beginnes zu einer weiteren Entwickelung zuerkannt werden. Hierfür zeugt bereits das Tropaeum Alpium vom Jahre 5 v. Chr., oberhalb Monacos gelegen, der Rest des großartigsten Siegesdenkmales aus dem klassischen Altertume, das wir besitzen [4]). Deutlich gliedert sich das Denkmal in ein hohes quadratisches Podium und einen kreisrunden Oberbau. Von jenem, dessen Seiten 34 m lang sind, steht außer dem Mauerkern heute noch der Anfang seiner Verkleidung aufrecht da. Diese besteht aus zwei, 75 und 59 cm hohen, sehr schmal voneinander abgetreppten Quaderschichten, auf deren oberer die senkrechte Wand aufsitzt, zurückweichend um die Tiefe eines starken, etwa einem umgekehrten lesbischen Kyma ähnelnden Fußprofils. Eine Einbettung auf der Oberstufe in der Mitte der Südseite scheint die Spur einer Tür zu sein, die in ein Treppenhaus hinaufführte, selber aber doch wohl nur mit Hilfe einer vorgelegten Freitreppe zugänglich werden konnte. Griechische Bauweise wäre es gewesen, diesen Zugang durch Einarbeitung der für praktischen Gebrauch erforderlichen Stufen in eine normal breite Krepis herzustellen. Deren Verkümmerung aber zu ganz schmalen wagerechten Flächen entfremdet sie völlig ihrer ursprünglichen Bedeutung. Dieser Wandel der Form wirkt sogar noch in der kreisförmigen Krepis unter dem Rundbau in der Höhe nach, die aus vier verschieden hohen, ganz schmal sich abtreppenden Gliedern besteht, wie Formigés Wiederherstellung besser als das in Wirklichkeit beschädigte Profil im Südwesten erkennen läßt [1]). Auf die von Niemann und Benndorf in wesentlichen Punkten abweichenden neuen Rekonstruktionen von Formigé und August Thiersch gehe ich im übrigen nicht ein [2]).

Schon in augusteischer Zeit ist mit rein griechischen Bauformen auch der auf einer Krepis ruhende Peripteros in die römische Kunst eingedrungen [3]). Wichtiger scheint es hier, daß in der Blütezeit des stadtrömischen Klassizismus die am Julierdenkmale begonnene Umbildung der Krepis weitergeführt wird. Denn die Podiumwand der Moles Hadriani erhob sich auf vier verschieden hohen, nach oben immer schmäler werdenden Stufen, in die das Portal wie am Heroon τὰ μάρμαρα einschnitt [4]). So leitet dieses Kaisergrab über zu einem Denkmale des dritten Jahrhunderts, dem Grabmale der Secundinier zu Igel [5]). Hier ist dem aus vier faszienartig schmalen Abtreppungen

[1]) Vgl. Delbrück a. a. O. 12 Taf. I, 2 und 16 Taf. II, 3; ders., Hellenistische Bauten in Latium II 7 Taf. 6.

[2]) Studniczka 24 mit Anm. 18. Röm. Mitt. XXI 1906, 220 ff. Taf. 6—8 (Fiechter). Noack, Baukunst des Altertums 56 f. Taf. 72. Springer, Michaelis, Wolters, Handbuch I[11] 450 Abb. 883.

[3]) Studniczka 27 mit Anm. 36. Antike Denkmäler I Taf. 13. Noack, Baukunst des Altertums 117 Taf. 146.

[4]) Comptes rendus de l'acad. d. inscr. et belles-lettres 1910, 76 ff. u. 509 ff. (Formigé). Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur V 1911, 63 ff. (Aug. Thiersch).

[1]) Vgl. Formigé a. a. O. 82 f. Abb. 2 u. 3 und die Tafel zu S. 510, die wiederholt ist bei Cagnat u. Chapot, Manuel de l'archéologie romaine I, 1916, 269 Abb. 138.

[2]) Die ältere Rekonstruktion z. B. Studniczka 19 Abb. 3, wozu Anm. 3 die Literatur bietet.

[3]) Studniczka 25 mit Anm. 24.

[4]) Studniczka 20 f. Abb. 4. Röm. Mitt. VI 1891, 137 ff. mit 2 Abbildungen (Hülsen).

[5]) Studniczka 27 mit Anm. 37. Springer, Michaelis, Wolters, Handbuch I[11] 513 Abb. 990.

bestehenden Unterbau soviel Eigenwert zugemessen, daß er an Höhe die reliefgeschmückte Basis unter dem Hauptgeschosse, das von korinthischen Eckpilastern umschlossen ist, übertrifft. Die Igeler Säule geht hierin also auch über das Verhältnis hinaus, das in Stuarts Wiederherstellung die Vierstufenkrepis des Lysikratesmonuments zum Podium darüber einnimmt. Immerhin aber stellt sich jene Rekonstruktion am nächsten zu den zuletzt betrachteten Bauwerken aus römischer Kaiserzeit. Sie erweist sich also als geschichtliche Unwahrscheinlichkeit.

Die aus dem Zustande des Denkmals geschöpften, leider nicht ganz einwandfrei begründeten Bedenken Lützows gegen Stuarts Wiederherstellung erfahren durch den Überblick über die Geschichte des fraglichen Baugliedes eine starke Stütze. Nicht eine Krepis, sondern eine schlichte, schmale Fußleiste leitete das Podium des Lysikratesmonuments ein, wie sie unter den betrachteten Bauwerken ein Tempel am Forum Holitorium zu Rom zufällig am ähnlichsten aufwies [1]). Schwerer als jene Analogie wiegt die des Athenatempels zu Priene. Denn dessen Cellamauer ruht nicht auf einem reichprofilierten Fuß, wie er an ionischen und korinthischen Bauten der Zeit, etwa der Tholos von Epidauros oder dem Philippeion zu Olympia, gewöhnlich ist [2]). Statt seiner springt vielmehr unter der aufgehenden Wand mit Ausnahme der Anten nur ein 29 cm hohes, 11 cm breites Band vor [3]). Die größere Schlankheit desselben Gliedes am Lysikratesdenkmal ist der Gesamtwirkung des leicht aufstrebenden Baues angepaßt. Wird aber der quadratische Unterbau durch den Fortfall der unteren drei Stufen niedriger und schlichter, so dominiert um so mehr der aus edlerem Stein, aus pentelischem Marmor, errichtete Rundbau, dessen nach oben immer reicher werdender Schmuck auf die stolze Krönung durch den Siegespreis vorbereitete. So scheint sich die Zurückhaltung des Podiums an Ziergliedern dem Gesamtplane auch aus ästhetischen Gründen gut einzufügen. Doch soll darum nicht geleugnet werden, daß das nächste — um nicht gerade zu sagen, das letzte — Wort über die Wiederherstellung des Lysikratesdenkmales nicht der kunstvergleichende Theoretiker, sondern der Praktiker des Spatens zu sprechen haben wird.

Zum Schluß sprach Herr E. Aßmann über das Auge am Schiffe des Altertums und entwickelte seine, von den zuvor üblichen abweichenden Ansichten. Das Auge war keine verzierte Ankerklüse; Ankerklüsen kannte das Altertum nicht. Der achtstrahlige Stern am Vorschiff der ungriechischen Dipylonschiffe ist kein Auge, sondern wahrscheinlich zusammenzustellen mit dem gleichartigen Sonnensymbol der Babylonier und Assyrer auf Standarten, Altären usw. Das hochliegende, große, symbolische Auge ist scharf zu trennen von einem selteneren, kleinen, tiefsitzenden, welches mit der Bemalung des Rammbugs als Fisch- oder Schweinskopf zusammenhängt; der älteste Rammsporn entstand nach dem Vorbilde des Schwertfisches, welcher Schiffe durchbohrte, versenkte. Beachtenswert erscheint ein Schiffsauge im kleinen Altarfries von Pergamon (175 v. Chr.) als die älteste Darstellung des Lichtreflexes der Hornhaut im Relief, während jener sonst erst im 1. Jahrhundert n. Chr. in der Malerei und im 2. massenhaft in Skulpturen erscheint. Die am Zea-Hafen gefundenen Marmoraugen eignen sich nicht zu Bestandteilen der Trieren. Nur Kriegsschiffe, nicht Handelsschiffe, führen das Auge; dieses Gesetz läßt sich rückwärts verfolgen bis ins 3. Jahrtausend v. Chr. hinauf bei den Ägyptern (Schiffe des Königs Sahure). Damit wird vervollständigt, was Furtwängler — ohne an die Schiffe zu denken — über die Herkunft des griechischen Motivs der großen Augen aus Ägypten gesagt hat. Die ägyptischen Schiffsaugen sind wohl durch die vielgefeierten Augen des Gottes Horus zu er-

[1]) Oben Sp. 36 Anm. 5. Schon Jan fand, in Baumeisters Denkmälern II 838, nur eine Stufe wahrscheinlich, wiederholte aber trotzdem Hansens Zeichnung. Die richtige Rekonstruktion finde ich allein bei Kohte, Die Baukunst des klassischen Altertums und ihre Entwickelung in der mittleren und neueren Zeit, 1915, 116 Abb. 139; nur die Anbringung des Dreifußes fordert Bedenken heraus.

[2]) Tholos von Epidauros: Sitz-Ber. Akad. d. Wissensch. Berlin 1901, 536 ff. Taf. 2 (Kavvadias), danach Arch. Anz. 1909, 111 ff. Abb. 7 u. 8 (Karo). Aufnahmen der preuß. Meßbildanstalt 1340, 9—12. Philippeion: Olympia II 131 (Adler).

[3]) Wiegand u. Schrader, Priene 95.

klären. Der Vortragende schilderte den Lebenslauf dieses symbolischen Schiffszierats von den Ägyptern zu Phöniziern, Griechen, Römern durch drei Jahrtausende bis zu seinem Erlöschen in der römischen Kaiserzeit und beleuchtete dabei die Unrichtigkeit und Nebensächlichkeit der in Altertum und Neuzeit versuchten Zweckbestimmungen des Schiffsauges.

Sitzung vom 2. März 1920.

Herr Dessau legte die kürzlich als I. Heft der Abhandlungen der Gießener Hochschulgesellschaft erschienene Abhandlung von R. Herzog, Aus der Geschichte des Bankwesens im Altertum, Tesserae nummulariae vor.

Herr Wiegand machte zwei weitere Vorlagen: 1. einiger von der Direktion der Glyptothek Nykarlsberg übersandter Photographien der neuerworbenen Jünglingsstatue aus Epidauros, eines lebensgroßen Porträtbildes aus etwa augusteischer Zeit. Die Haltung und Gewandung entspricht derjenigen des Aeschines in Neapel. Der Kopf war besonders eingesetzt. Ein zweites Exemplar ohne Kopf und Füße befindet sich noch im Museum zu Epidauros. — 2. zweier von dem Direktor des Museums zu Kertsch, Herrn Prof. Dr. Škorpil, mitgeteilter Photographien eines Tumulus auf der Halbinsel Taman (am Asowschen Meer) mit einem durch Raubgrabungen zutage getretenen Marmorsarkophag, dessen Formen (flacher Giebel mit Akroterien, Stirngiebeln und Zahnschnittgesimse) aufs engste verwandt sind mit denen der rein architektonisch geschmückten Frauensarkophage aus der Nekropole zu Sidon (O. Hamdi Bey und Th. Reinach, La Nécropole de Sidon Taf. 40). Doch sind die Formen etwas einfacher gehalten, es fehlt der Weinrankenfries und der Mäanderstreifen. Im Giebelfeld ist eine Rosette angebracht, während bei den sidonischen Särgen ein Rankenmuster das Dreieck füllt. Die Wände der sidonischen Särge sind ohne Verzierung, dagegen zeigt der neugefundene Sarkophag auf allen Seiten Rosetten in einem schmalen, vertieften Mittelfelde (8 an jeder Langseite, 3 an der Schmalseite). Diese Rosetten zeigen Spuren von Vergoldung.

Darauf gab Herr Schweitzer (als Gast) einen Überblick über seine in den Athenischen Mitteilungen XXXXIII 1918 erschienenen »Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland II«.

Zum Schluß sprach Herr Noack über Roberts »Archäologische Hermeneutik«, zeigte an Hand von Lichtbildern die Reichhaltigkeit dieses Werkes auf und schloß mit einer kurzen Darlegung des Lebenswerkes des Autors, der demnächst sein 70. Lebensjahr vollendet.

Sitzung vom 13. April 1920.

Herr Schiff legte den III. abschließenden Band des Werkes »Iranische Felsreliefs« von F. Sarre u. E. Herzfeld vor, Herr Wiegand die Schrift von F. Sartiaux, L'archéologie française en Asie Mineure et l'expansion allemande. Les fouilles et le sac de Phocée. Paris 1918.

Herr Hubert Schmidt hielt einen Lichtbildervortrag über »Skythisches Kunstgewerbe in seiner Beziehung zu Alt-Europa und zum alten Orient«.

Die Grundlage unserer Kenntnis von den Skythen und ihrem Lande bilden die Nachrichten Herodots über die Verbreitung der Skythenstämme in Südrußland sowie seine Angaben über ihre Herkunft, Sitten und Gebräuche, ferner über Sage und geschichtliche Tradition der Skythen. Die südrussischen Kurgane, Grabhügel meist mit mächtigen Holzbauten, seltener mit Steinkonstruktionen, aus denen die einschlägigen Funde stammen, verteilen sich zwischen dem 45. und 50. Grad n. Br. auf dem Gebiete zwischen Donau- und Don-Mündung, das durch die besonders reich ausgestatteten Kurgane des Kubangebietes nicht unwesentlich erweitert wird, während nördlich nur vereinzelte Kurgane am oberen Don im Woroneschbezirke hinzukommen. Eine Vorstellung vom Aussehen, der Tracht und manchen Lebensgewohnheiten des skythischen Reitervolkes gewinnen wir aus einigen Kleinfunden und aus Darstellungen auf griechischen Prunkgefäßen südrussischer Herkunft. Eine methodische Bearbeitung dieses südrussischen Fundmaterials, das besonders in den beiden letzten Jahrzehnten durch ordnungsmäßige

Grabungen vermehrt worden ist, muß dringend erwünscht sein, um Art, Umfang und Entwicklung des »skythischen Kunstgewerbes« festzustellen. Furtwängler hatte bei der Bearbeitung des von ihm als »altjonische« Produkte erwiesenen Goldfundes von Vettersfelde (Niederlausitz) nach dem verschiedenartigen Inhalte der reich ausgestatteten Königsgräber vom Kul Oba bei Kertsch und von Tschtertomlyk bei Nikopol drei Arten von Arbeiten unter den Grabbeigaben zu unterscheiden gesucht: rein griechische, mixhellenische und skythische. Der Vortragende greift unter ausdrücklicher Beschränkung auf die Fragestellung seines Themas aus der Überfülle südrussischer Kurganfunde 3 Gruppen von Gegenständen heraus: Waffen (ἀκινάκης, γόρυτος), Pferdegeschirrschmuck und Kleiderschmuck, um so die Frage nach den Beziehungen des skythischen Kunstgewerbes zum klassisch-griechischen Altertum einerseits und zu den Kulturen Vorderasiens andererseits zu erörtern. An mehreren Beispielen von Kurzschwertern, Schwertscheiden und Bogenbehältern wird gezeigt, wie rein griechische Erzeugnisse zunächst von solchen sich unterscheiden, die nach dem Geschmacke der skythischen Abnehmer in griechischen Werkstätten verfertigt worden sind; dazu kommen Nachahmungen griechischer Arbeiten aus skythischen Werkstätten. Neben dem griechischen Import trat der persische auf, der gleichfalls in skythischen Werkstätten nachgeahmt wurde. Als Kriterien für die Provenienzbestimmung dienen außer der Stilgebung vor allem die Typen, die besonders beim Pferde- und Kleiderschmuck verwendet wurden; unter ihnen werden hervorgehoben: Palmette, gehörnter Löwe, Löwe mit geöffnetem Rachen, Adler oder Adlerkopf und Greif; dazu kommen das eigenartige Kampfschema Löwe-Greif und der liegende Hirsch mit horizontal gestelltem Geweih. Aus ihrer Formenanalyse ergeben sich für das skythische Kunstgewerbe zwei Perioden: eine jungskythische des 5. bis 4. bzw. 3. Jahrhunderts v. Chr. unter dem Einflusse des griechischen (pontisch-griechischen und attischen) und persischen (oder griechisch-persischen) Stils und eine altskythische des 7.—6. bzw. 5. Jahrhunderts v. Chr. In der altskythischen Stufe machten sich verschiedene Einflüsse geltend: teils altjonische, teils vorderasiatisch-orientalische. In Vorderasien gehören die charakteristischen Typen teils der phönikischen und assyrischen Kunst des 7.—6. Jahrhunderts v. Chr. (Palmette, Greif) an, teils lassen sie sich in die ältere Stufe des 2. Jahrtausends zurückverfolgen; und zwar sind es zwei Formenkreise, die nachgewirkt haben, der der Hethiter (Sendschirli und Karchemisch: Adlergreif-Dämon und gehörnter Greif; liegender Hirsch im Tell-Halaf nach Frhr. v. Oppenheim) und der der Kassitendynastie von Babylon (Kudurrubilder mit Göttersymbolen und Mischwesen). An dieser künstlerischen Tradition Vorderasiens haben die pontischen Skythen Anteil genommen. Wie erklärt sich das? Diese Frage ist deswegen berechtigt, weil es in Südrußland aus der Zeit vom 8.—5. Jahrhundert v. Chr. an Importstücken vorderasiatischer Herkunft fehlt, die den skythischen Künstlern als Vorbilder für ihre Schmuckformen hätten dienen können. So wird man auf die Skythenscharen geführt, die im 7. Jahrhundert v. Chr. in Vorderasien eine geschichtliche Rolle gespielt haben. Die Überlieferung Herodots, wonach die Skythen in »Verfolgung« der von ihnen verdrängten Kimmerier von Südrußland nach Asien gelangt seien und dort (τὴν ἄνω Ἀσίαν) 28 Jahre lang geherrscht hätten — man nimmt die Gegend des Urmia-Sees als ihr Gebiet an —, ist in letzter Zeit durch die Keilschrifttexte des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr. über die Aškuzai (Skythen) und Gimirrai (Kimmerier) in glänzender Weise bestätigt worden. Unter Assarhaddon (681—669) war sogar die Haltung des Skythenreiches unter König Bartatua (nach H. Winckler = dem Πρωτοθυεύς Herodots), der um die Hand der Tochter des Assyrerkönigs nicht vergeblich anhielt, für den Bestand des Assyrerreiches von entscheidender Bedeutung. Die asiatischen Skythen müssen also als Vermittler der Typen betrachtet werden, die ihren pontischen Stammesgenossen als künstlerische Vorlagen gedient haben.

Über die angeschnittenen Probleme und über weitere Fragen, die das skythische Kunstgewerbe, im besonderen den skythi-

schen Stil betreffen, ausführlicher zu handeln, behält sich der Vortragende vor, wenn ein von der vorgeschichtlichen Abteilung des Museums für Völkerkunde erworbenes Silberdepot von Pferdegeschirrschmuck veröffentlicht werden wird.

Sitzung vom 4. Mai 1920.

Herr Regling sprach über den Löwen als Münzbild vom 7. bis ins 4. Jahrhundert. Die stilistische Entwicklung des Löwenbildes auf den Münzen wurde in Parallele gestellt zu der auf den andern Kunstdenkmälern, von denen namentlich die wichtigsten Rundplastiken, Reliefe und vor allem die Vasenbilder herangezogen wurden, und in 8 Perioden zerlegt, die Zeit von etwa 700—610, 610—560, 560—520, 520—480, 480—450, 450—420, 420—390, 390—300 umfassend. Was die Haltung des Löwen angeht, so wird anfangs zu leichterer Anpassung an das Rund der Münze das Vorderteil oder der Kopf allein vor der Ganzfigur bevorzugt; aus gleichem Grunde ist Rückblicken beliebt. In Ganzfigur erscheint, von sporadischen Beispielen für das stehende oder sitzende Tier abgesehen, zunächst nur der liegende Löwe. Seit Ende des 6. Jahrhunderts entwickelt sich aus dem Vorderteil mit erhobener Tatze einerseits, dem liegenden Tier andrerseits die Ganzfigur des stark geduckten, also stutzenden Tieres, eine im 5. Jahrhundert besonders beliebte Form, die im 4. wieder seltener wird. Die Gruppe des Löwen auf seiner Beute (Stier, wohl auch Eber, Hirsch) tritt seit Mitte des 6. Jahrhunderts zuerst wappenartig in Akanthos auf, wird dann im 4. Jahrhundert häufig, damals auch erst der ein Beutestück verzehrende, später auch eine Waffe zerbeißende Löwe, der in den wenigen archaischen Typen derart meist nur Ausschnitt aus der Gruppe ist. Der ruhig schreitende Leu endlich erscheint erst im letzten Viertel des 5. Jahrhunderts. Zahlreiche Beispiele dafür gibt es erst im 4. Jahrhundert.

In bezug auf die Kopfform des Tieres zeigt es sich, daß von Anfang an zwei Formen nebeneinander hergehen, eine seltenere natürliche, polygonale, mit schräg abfallender Gesichtslinie, starken Absätzen an der Mähnenwurzel (die Mähne daher gesträubt) und am Stirnbein, schräger Linie von Nase zum Unterkiefer, mit in der Mähne versteckter Ohr, und eine konventionelle, vom Vortragenden vorläufig als »lydische« bezeichnete, mehr rundliche bis viereckige, mit wagerechter Gesichtslinie, minder scharfen Absätzen, mehr anliegender Mähne und hervorstehendem Ohr, oft mit parallel klaffenden Kiefern. Diese »lydische« Form, die hethitischen Kunsteinflüssen zu entstammen scheint, wird seit Ende des 6. Jahrhunderts durch die natürliche fast verdrängt (eine Ausnahme bildet zunächst noch Leontinoi), erscheint aber um die Mitte des 5. Jahrhunderts wieder in den Prägungen des südlichen Kleinasiens (Lykien, Kypros, dazu Sidon) und wird im 4. Jahrhundert wieder allgemein verwendet.

Die Mähne ist anfangs ein geometrisches Gebilde; beliebt ist grätenförmige, auch schuppenförmige Anordnung, sonst parallele Fäden und Punktierung. Im 6. Jahrhundert entwickeln sich daraus natürlichere Bildungen, aus Keilen, Fäden und Flocken. Seit Ende des 5. Jahrhunderts macht sich das Bestreben nach Auflockerung geltend, das im 4. zur Regel wird. Archaisierende Mähnenbehandlung ist nicht selten (milesische Drachme des Hekatomnos).

Hauptcharakter der Löwenbildung anfangs der des apotropäischen Schreckbildes; daher die gesträubte Mähne, der weit geöffnete Rachen mit blekender Zunge und gewaltigen Zähnen, die glotzenden Augen und die erhobene Tatze. Eine stachlige Narbe auf der Stirn, im südlichen Kleinasien auch Hörner und Flügel, sind andere, aus Vorderasien entlehnte Requisiten dazu. In der Periode von 560/520 wird diese Wildheit gleichsam eine bewußte, im reifarchaischen Stil 520/480 wird sie dann teils zur Manier übertrieben, affektiert, teils schon gemildert, wie das schreckliche Tier nun bald überhaupt seltener wird. In der Zeit 480/450 wird diese Milderung Regel; seit etwa 400 v. Chr. wird die Milderung zur Zähmung, im 4. Jahrhundert wird dann im Zusammenhang mit dem damaligen Streben der Kunst nach Beseelung der Ausdruck zuweilen der einer wehmütigen Klage. Andrerseits führt dasselbe Streben zur Beliebtheit der Darstellung des Löwen in lebhafter Aktion (auf Beute, fressend, die Waffe des Gegners zer-

beißend) und bringt hier wieder eine pathetische Steigerung der Wildheit hervor.

Die örtliche Verbreitung des Löwen auf den Münzen: Mutterland und Inseln treten ganz zurück. Im Westen erscheint er nur in besonderen Fällen, nämlich in Leontinoi als redendes Wappen, in Hyele und Messana (Skalp) als Entlehnung aus dem kleinasiatischen Mutterland, einmal als Nebenzeichen in Syrakus (Demareteion), als Brunnenmündung in Himera, als Tier des eponymen Heros in Herakleia, dann hie und da in Etrurien. Sein Hauptgebiet ist das westliche Kleinasien, wo z. B. sein Kopf oder Vorderteil bei den lydischen Königen, in Milet, Lindos, Mylasa (?), Kyzikos, Knidos, im thrakischen und karischen Chersones, sein Skalp in Samos geradezu Wappen ist, und von wo er vereinzelt auch nach Nordgriechenland, der Krimgegend und Kyrene übergeht, dann das südliche Kleinasien bis nach Kypros und vereinzelt nach Phönikien und Karthago hin.

Sitzung vom 1. Juni 1920.

Herr Koldewey sprach über das Werk von Max Theuer, Der griechisch-dorische Peripteraltempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre. Berlin, Wasmuth. 1918.

Bei der Maßuntersuchung von 27 dorischen Peripteraltempeln kommt Theuer zu dem Schluß, daß die Säulenstellung der Peristase von der Basis des Tempels abhängig sei, daß auf diesem Grundverhältnis die übrigen Verhältnisse des Tempels ebenfalls mehr oder weniger ausschließlich beruhen, daß bestimmte Grundverhältnisse für bestimmte Gottheiten bezeichnend seien und daß ein Tempel, dessen Grundverhältnis in der Stereobatlinie liegt, einer männlichen Gottheit, wenn sie im Stylobat liegt, einer weiblichen Gottheit gewidmet sei.

Alles das kann, zum mindesten nicht in der Allgemeinheit angenommen werden.

Will man sich zunächst über die Unterschiede, in welchen die 10 von Theuer angeführten Grundverhältnisse zueinander stehen, klar werden, so muß man die Brüche, durch welche die Zahlenwerte der Verhältnisse zum Ausdruck kommen, um sie auf ein und denselben Nenner zu bringen, in Dezimalbrüche verwandeln. Es ergibt sich dann,

3 : 8 = 0,375	4 : 9 = 0,444
5 : 13 = 0,380	5 : 11 = 0,454
2 : 5 = 0,400	7 : 15 = 0,466
5 : 12 = 0,416	9 : 19 = 0,473
3 : 7 = 0,428	12 : 15 = 0,480

wie aus der vorstehenden Zusammenstellung hervorgeht, daß sie sich in ganz außerordentlicher Weise nahestehen. Das Verhältnis 12 : 25 unterscheidet sich von 9 : 19 nur um sieben Tausendstel. Wenn ein Tempel von der Größe des Tempels von Aegina, der nach Theuer ein Verhältnis von 12 : 25 hat, nur um 7 cm breiter wäre, so würde er weder das Grundverhältnis von 12 : 25 besitzen, noch das nächstliegende von 9 : 19, müßte also aus der Liste dieser Verhältnisse überhaupt gestrichen werden. Auf einen solchen Grad von Genauigkeit sind viele Tempel nicht zu messen, z. B. D, F, G in Selinunt, der Apollotempel auf Ortygia, der Zeustempel in Nemea, das Olympieion in Syrakus, die Tavole Paladine in Metapont, der Athenatempel auf Ortygia. Bei andern ergibt die Berechnung eine Differenz zu den von Theuer aufgestellten Verhältnissen, die weit über das hinausgeht, was schon bei dem eben angeführten Beispiel von Ägina als unzulässig nachgewiesen wurde. So zeigt der Heraklestempel von Akragas gegenüber dem errechneten Verhältnis von 2 : 5 eine Differenz von 59 cm, die Basilika von Pästum 12, der Poseidontempel von Pästum 55, der Cerestempel 20, E in Selinunt 30, Juno Lacinia in Akragas 30, Sunion 28 cm. Abgesehen von C und dem Heraion in Olympia, bleiben demnach im wesentlichen nur die jüngeren Tempel übrig. Von diesen hat die Hälfte die Grundmaße im Stylobat, die Hälfte im Stereobat. Daraus zu schließen, daß die einen feminin, die andern maskulin seien, scheint nicht rätlich, da im Grunde genommen das gelegentliche Vertauschen von Stylobat und Stereobat bei der Annahme der Grundmaße nur die Möglichkeit verdoppelt, den betreffenden Tempel überhaupt in eine der angenommenen Verhältnisklassen aufzunehmen.

Auch den Zuweis bestimmter Verhältnisse an bestimmte Gottheiten halte ich für verfehlt. Für 3 : 8 = Hera kann nur das Heraion in Olympia angeführt werden, denn

bei E ist das Verhältnis, bei C die Gottheit unbekannt. Bei 2 : 5 = Apollo stimmt nur Phigalia, während beim Heraklestempel in Akragas, bei Segesta und beim Apollotempel auf Ortygia entweder die Gottheit oder das Verhältnis fehlt. Für Zeus = 5 : 11 läßt sich nur Olympia nennen, da bei Nemea, wie wir oben sahen, das Grundverhältnis sich nicht nachweisen läßt.

Besonderen Wert legt Theuer auf die Diagonale im Basis-Rechteck, die ja graphisch deren Verhältnis darstellt. Durch sie soll die Lage der Cellawände bestimmt werden. Sie bestimmt indessen meist weiter nichts, als daß die Cella, wie nicht anders zu erwarten ist, ungefähr dasselbe Verhältnis hat wie die Tempelbasis, und der Möglichkeiten, daß die Diagonale durch einen der Schnittpunkte der Cellawände geht, sind viele.

Bei der sonst sorgfältigen und fleißigen Durcharbeitung der Tempelmaße kann man Theuer den Vorwurf nicht ersparen, daß er, nicht selten, anstatt der tatsächlichen Abmessungen solche einsetzt, die restlos zu den gewünschten Verhältnissen passen. So nimmt er beim Poseidontempel zu Pästum dessen Breite um 55 cm größer an, als sie an beiden Tempelfronten einwandfrei gemessen ist, und stützt sich dabei auf eine vage Angabe Burckhardts. Am Zeustempel von Olympia wird aus verschiedenen absoluten Maßen eine Elle von 0,5225 m berechnet, zu welcher also ein Fuß von 0,348 m gehört. Gleichzeitig wird der Gesamtumfang desselben Tempels auf ein Stadium von 194,08 m bestimmt, zu welchem also ein Fuß von 0,323 m gehört. Demnach wären am Tempel von Olympia zwei verschiedene Füße verwendet worden!

Neu, aber nicht einleuchtend ist Theuers Erklärung der Kurvatur am Parthenon. Hier erfüllt die Ordnungshöhe mit 13,7288 m an den Giebelseiten zwar das geforderte Grundverhältnis von 4 : 9, aber an den Langseiten kommt dazu noch die Höhe des aufliegenden Traufziegels, so daß die Ordnung an den Langseiten 13,830 m beträgt. Theuer fährt dann fort: »Um daher die voneinander verschiedenen Oberkanten des Gebälks in die gewünschte Höhenlage zu bringen, war man genötigt, das Gebälk der Seitenfront und mit ihm die Säule beim Zusammenstoß an der Ecke zu senken.... So kam die Gebälkhöhe in der Mittelachse der Hauptfront nahezu in eine horizontale Gerade mit jener an der Ecke zu liegen. Da sich aber der höchste Punkt des Stylobates der Seitenfron über den Nullpunkt um 0,127 m erhob, so war damit der Übelstand verbunden, daß man nun an der Seitenfront gerade das erzielte, was man an der Schmalfront zu vermeiden suchte: ihr höchster Punkt im Gebälke lag nun um dieses Maß zu hoch. Dies zu umgehen, wurde jedoch die ganze Tempelplatte von West nach Ost gesenkt.« Ich glaube nicht, daß diese Annahme viele Anhänger finden wird. Denn danach hätte der Baumeister des Parthenon einer Unstimmigkeit, die er selbst veranlaßt hat, durch eine zweite Unstimmigkeit entgegengearbeitet, die dann durch eine dritte wieder wettgemacht werden mußte.

Unter den verschiedenen Verhältnisreihen, welche Theuer hervorhebt, befinden sich viele, die wir dankend entgegennehmen, besonders den Hinweis auf das, wie es scheint, öfter wiederkehrende Verhältnis von $n:2n+1$ und das von $n:2n+2$, also die um eine oder um zwei Einheiten vergrößerte doppelte Länge. Eine weitere Würdigung dieses Verhältnisses, das Theuer auf die Dreieckszahlen und die Quadratzahlen des Pythagoras zurückführt, müssen wir dem Mathematiker überlassen.

Das Vorhandensein eines bestimmten Verhältnisses in der Basislinie, das übrigens schon früher verschiedentlich bemerkt worden ist, zeigt an sich nichts Auffälliges und ergibt noch nicht die Abhängigkeit der Peristase von der Basis, worauf Theuer hinarbeitet. Die Peristase, die, bei den jüngeren Tempeln stets, zunächst vom Triglyphon bestimmt wird, kann sehr wohl mit den Linien der Cella einerseits und mit denen der Basis andrerseits in Übereinstimmung gebracht werden. Denn, wie die obige Tabelle erkennen läßt, liegen die Verhältniswerte so dicht beieinander, daß es jedesmal nur der Zwischenschiebung eines geringen, absoluten, also willkürlichen, Maßes bedarf, um zwei einander berührende Verhältnisreihen miteinander zu verbinden.

Theuer will womöglich die sämtlichen Verhältnisse eines Baues von einem einzigen

Grundverhältnis, das in der Basis liegt, ableiten, so daß die ganze Tempelberechnung eine zusammenhängende, lange Reihe ergeben würde. So ähnlich und vollkommen verknöchert lauten die Vorschriften Vitruvs. In Wirklichkeit sieht man überall nur einzelne, kürzere Verhältnisreihen, die, wo sie aufeinanderstoßen, die Zwischenschiebung eines absoluten Maßes, als einer federnden Größe, die wie ein Puffer oder ein Sicherheitsventil wirkt, erfordern. In der Harmonie, auf deutsch: Fugung, dieser kürzeren Verhältnisreihen zueinander haben die rechnenden Architekten des Dorismus, bei voller Wahrung künstlerischer Freiheit, von jeher ihre Freude und seit der kanonischen Satzung auch ihre Erfolge gefunden.

Hierauf sprach Herr Schuchhardt über »Tierornamentik in Südrußland«.

Wenn in Griechenland und Rom Tisch- und Stuhlbeine in Tierfüße auslaufen oder ein Henkel mit einem Menschenkopf an das Gefäß anschließt, so ist unser Urteil rasch gefaßt: die Phantasie des Künstler hat der Materie einen lebendigen Odem eingeblasen. Merkwürdig unsicher aber ist heute das Urteil über die Verbindung von nichtklassischen Ornamenten mit animalischen Motiven. Man meint hier nach dem Vorgange von Ethnologen, von Haus aus meist Ärzten (v. d. Steinen, v. Luschan, Ehrenreich, Neuhauß), daß das Ursprüngliche immer eine realistische Tiergestalt gewesen sei, die nachher der Verkümmerung, Erstarrung verfiel und schließlich zur ganz geometrischen Form wurde. Der Vortragende bezeichnet das als grundfalsch. Auch hier liege das technische Ornament, Spiralgeschlinge (aufgenähte Schnüre) und Flechtmotive zugrunde, und nur durch Andeutungen oder in Teilen seien sie ins Lebendige heraufgehoben. Die Tierornamentik der primitiven Völker sei ein witziges Spiel mit Andeutungen, ein Erwachen des Lebendigen, nicht ein Einschlafen und Herabsinken zum Toten. So hat in der germanischen Tierornamentik der Völkerwanderungszeit das Bandgeschlinge der Römer Köpfe und Füße und Schwänze erhalten, so in der skythischen des 4. Jahrhunderts v. Chr. die Volutenverzierung der Griechen. Südrußland, der Ausgangspunkt dieser beiden Kulturen, ist von ganz früh bis ganz spät eine merkwürdige Pflegestätte dieses Ornamentspieles gewesen. Die skythische Zierweise mit ihren geschwollenen, saumgeschmückten Bändern hat die Donau hinauf weithin gewirkt auf die Frühlatènekunst in Süddeutschland, in Frankreich und England. Ihre Vorstufen sind zu erkennen im Kaukasus. Ja, die weiter südlich in Susa, in Samarra, in Troja auftretenden Spuren von Tierornamentik haben offenbar auch ihren Ausgangspunkt in Südrußland, wo die Grabungen E. v. Sterns uns ihre steinzeitlichen Anfänge vor Augen geführt haben. In dieser frühesten Bewegung dürfen wir nach der neuesten Sprachforschung (E. Forrer, Die acht Sprachen der Boghasköi-Inschriften, Sitz.-Ber. d. Berl. Akad. 1919, 1029 ff.) den Übergang der Urinder von Europa nach Asien erkennen.

PAUSANIAS V 11,3.

Die folgenden Zeilen sollten eigentlich die Bemerkungen über die προβολή der Pankratiasten oben S. 72 f. A. 3 abschließen, stehen aber doch besser für sich. Auf dem vorderen Querriegel des olympischen Zeusthrones waren nach Pausanias ἑπτὰ ἀγάλματα angebracht; τὸ γὰρ ὄγδοον ἐξ αὐτῶν οὐκ ἴσασι τρόπον ὅντινα ἐγένετο ἀφανές· εἴη δ' ἂν ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα, οὐ γάρ πω τὰ ἐς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καθειστήκει τῆς Φειδίου. Die letzten Worte gehören zu den umstrittensten im Pausaniastexte; eine Übersicht und Kritik der Versuche, die Stelle zu interpretieren oder zu korrigieren, gab H. Hitzig, Paus. II 1 S. 223, 342 f., der sich besonders auch mit C. Robert, Olympische Glossen, Hermes XXIII 1888, 449 auseinandersetzte. Neuerdings glaubte Ad. Trendelenburg, Pausanias in Olympia 1914, 87 mit Sicherheit Φειδίου in Ἰφίτου verbessern zu können; der Vordersatz hat nach ihm etwa εἴη δ' ἂν ⟨πλὴν τοῦ παιδὸς⟩ ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα gelautet.

Es bedarf, meine ich, solcher immerhin ziemlich gewaltsamer Eingriffe nicht. Pausanias zog seinen Schluß auf ἀγωνίσματα ἀρχαῖα nicht aus der Darstellung oder Nichtdarstellung von Knabenwettkämpfen im allgemeinen, sondern aus der Wiedergabe eines

einzelnen, besonderen Knaben - ἀγώνισμα. Zu Phidias' Zeit war aber allein das παγκράτιον παίδων noch nicht eingeführt; πέμπτῃ δὲ ἐπὶ ταῖς τεσσαράκοντα καὶ ἑκατὸν (200 v. Chr.) ἆθλα ἐτέθη παγκρατίου παισί, καὶ ἐνίκα Φαίδιμος Αἰολεὺς ἐκ πόλεως Τρῳάδος (V 8, 11). So scheint mir, wie so oft — darin stimme ich mit Trendelenburg S. 7 durchaus überein —, nur der leicht erklärbare Ausfall zweier Worte anzunehmen, nach deren Einschub die Stelle voll verständlich wird: οὐ γάρ πω τὰ ἐς τοὺς παῖδας ⟨τοὺς παγκρατιαστάς⟩ ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καθειστήκει τῆς Φειδίου. Pausanias sah, ob mit Recht oder Unrecht, einen παῖς in der προβολή des Pankratiasten dargestellt und schloß daraus auf ἀρχαῖα ἀγωνίσματα, und zwar nicht nur für das eine, sondern auch für die übrigen ἀγάλματα. Er durfte von seinen Lesern voraussetzen und erwarten, daß sie die Notiz kurz vorher, über die späte Einführung des παγκράτιον παίδων in Olympia in historischer Zeit, frisch im Gedächtnis bewahrten.

Berlin. Erich Preuner.

EINE NEUE FRAUENFIGUR MYRONS?

Auf Tafel V des Katalogs der Griechischen Skulptur des Kairiner Museums von C. C. Edgar ist unter Nr. 27 461 eine in Memphis gefundene Marmorstatuette veröffentlicht, auf die ich die Aufmerksamkeit der Fachgenossen lenken möchte. An sich schon ist wahrscheinlich, daß einer solchen sorgfältig gearbeiteten Statuette, die nach dem Stil dem späteren 5. Jahrhundert angehören muß, ein berühmtes Original zugrunde liegt. In diesem Falle scheint mir aber die Behandlung des hochgegürteten Gewandes, die Neigung des leider durch schwarze Flecken entstellten Kopfes, der auch sonst gelitten hat, eine so nahe Verwandtschaft zu der Myronischen Athena zu zeigen, daß die Frage wohl erlaubt ist, ob wir hier eine neue Frauenfigur des attischen Meisters vor uns haben. Ich wiederhole hier Edgars Beschreibung in der Hoffnung, daß vielleicht der eine oder andere Fachgenosse zufällig eine größere Aufnahme besitzt oder eine Wiederholung nachweisen kann. »Frauenstatuette aus weißem Marmor, 0,51 m hoch. Der linke Fuß ist zurückgezogen. Sie trägt den Chiton mit dem Gürtel über dem Apoptygma, Sandalen. Ihr Haar ist auf beiden Schläfen zurückgestrichen und hängt in den Rücken herunter. Die Arme waren besonders angesetzt. Auf dem Kopfe sind Löcher angebracht, in denen wohl ein metallener Kopfschmuck saß. Spuren einer rosa Bemalung am Chitón. Vielleicht Kore. Die alte Basis ist klein, die jetzige runde modern aus Gips hergestellt.« F. W. v. Bissing.

NEUE KÄUFLICHE ABGÜSSE DER FORMEREI DER STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN.

Seitdem 1914 das Verzcichnis der käuflichen Gipsabgüsse zum letztenmal erschienen ist, hat sich der Bestand von Abgüssen klassischer Bildwerke um die im folgenden aufgezählten Stücke vermehrt. Die Werke, für die keine Literatur angegeben ist, sind in der »Kurzen Beschreibung der antiken Skulpturen im Alten Museum 1920« besprochen. Auf sämtliche beigefügte Preise wird zurzeit ein Aufschlag von 100%, für das Entfernen der Gipsnähte außerdem noch ein solcher von 30% erhoben.

Form.-Nr.		Preis
303	Unterteil der Bildnisstatue eines Anaximandros, aus Milet. Nr. 1599	40.—
308	Statuette einer Frau, archaisch, aus Kleinasien. Nr. 1744. Ant. Denkm. III S. 52 Abb. 9	40.—
307	Statue einer Frau, archaisch, ein Huhn vor der Brust, aus Kleinasien. Nr. 1577	130.—
742	Unterlebensgroßer Frauenkopf mit Haube, archaisch, aus Kleinasien. Nr. 1631	10.—
1452	Werkstück einer nischenartigen Anlage, mit Reliefs von Rosetten und einem Sphinx, archaisch, aus Milet. Nr. 1614	30.—
1453	Relief, Nike einen Stier opfernd, archaisch, aus Pergamon. Nr. 1709	8.—
1451	Pfeiler mit Relieffigur eines nackten Mannes, archaistisch, aus Sardes. Nr. 883. L. Curtius, Die antike Herme 18 ff.	120.—

Form.-Nr.		Preis
756	Bildniskopf des Anakreon. Nr. 1455	45.—
1444	Drei Friesplatten des Tempels am Ilissos. Nr. 1483	80.—
1445	Basisrelief der Kopie der Athena Parthenos aus Pergamon. Altertümer v. Perg. VII, 1 Nr. 24 Beilage 3	25.—
2054	Überlebensgroße Statue einer Göttin phidiasischen Stils, aus Pergamon. P. 23	400.—
755	Bildnisherme des Euripides. Nr. 297. Arndt, Porträts Tafel 37	45.—
305	Statue der Nikeso, nebst Vorderseite der Basis mit Inschrift, aus Priene. Wiegand u. Schrader, Priene 150 Abb. 120	300.—
302	Vordere Hälfte eines weiblichen Kopfes, vom Altar der Artemis Leukophryene in Magnesia. Kohte u. Watzinger, Magnesia am Mäander 178 Abb. 181	15.—
2048	Weihinschrift Attalos' I. an Athena, von einem Bathron, aus Pergamon. P. 21. Altert. v. Perg. VIII, 1 S. 25 Nr. 21	20.—
1448	Grabrelief, aus dem Ölwalde bei Athen. Nr. 1462	30.—
1446	Relief eines sitzenden Dichters, wohl des Menander, mit Maske in der Linken. Nr. 951	6.—
1442	Reliefbildnis des Augustus. Nr. 1345	15.—
1441	Hochrelief eines jungen römischen Kriegers, aus Puteoli. Nr. 887	150.—
306	Kopf eines Dakers. Nr. 461	40.—
1449	Relief, Nachbildung des Apollon des Kanachos zwischen Fackelträgern, aus Milet. Nr. 1592. Abgeb. Sitz.-Ber. Akad. der Wissensch. Berlin XXIII 1904 S. 2.	180.—
	Das Relief des Apollon allein.	80.—
276	Bronzegefäß in Form eines kauernden Knaben mit Laterne, aus Trier. Antiquarium Inv. Nr. 30 242. Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstsamml. 1916, 14 ff.	6.—
743	Büste der Aphrodite von Melos. Nach einem Abguß des Rauch-Museums	40.—

INSTITUTSNACHRICHTEN.

Herr R. Delbrueck, der seit dem Beginn des Kriegszustandes mit Italien zur Disposition gestellt war, ist zum ständigen Hilfsarbeiter im Auswärtigen Amt und zum Regierungsrat ernannt worden.

Herr G. Karo hat einen Ruf an die Universität Halle angenommen.

Im Auftrage der Zentraldirektion hat sich Herr Fr. Studniczka nach Athen begeben, um unser dortiges Institut wieder zu eröffnen und während des Winters zu leiten. Auch Herr Fr. Hiller von Gaertringen wird den Winter in Athen verbringen.

Zu Mitgliedern der Zentraldirektion hat der Reichskanzler auf unsern Vorschlag die Herren L. Curtius in Heidelberg und R. Zahn in Berlin ernannt.

Es darf an dieser Stelle noch einmal daran erinnert werden, daß die erschienenen Bände der Römischen Mitteilungen (letzter abgeschlossener Band XXXIII 1918) durch die Buchhandlung W. Weber, Berlin, Charlottenstraße 48, bezogen werden können. Die Athenischen Mitteilungen (Bd. 42 u. 43) sind einstweilen direkt von der Zentraldirektion zu beziehen.

Das Büro der Zentraldirektion ist bereit, nach Maßgabe der ihr zugegangenen Mitteilungen, Auskunft über in Deutschland vorhandene ausländische archäologische Zeitschriften und Einzelwerke aus den Jahren 1914 ff. zu erteilen.

JAHRESBERICHT

DES ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS FÜR DAS JAHR 1919.

Über das verflossene Geschäftsjahr kann der Bericht kurz sein. Wir haben versucht, trotz aller sich ständig mehrenden Schwierigkeiten weiterzuarbeiten.

Herr Hirschfeld schied aus der Zentraldirektion aus, die in ihm ihr ältestes Mitglied verlor, das seit einer langen Reihe von Jahren an der Arbeit der Zentraldirektion wie der Römisch-Germanischen Kommission regsten Anteil genommen hatte. An seine Stelle wurde auf Vorschlag der Akademie der Wissenschaften Herr Schuchhardt in die Zentraldirektion berufen. Ebenso schied Herr C. Weller aus, der lange Jahre hindurch als Referent und immer hilfsbereiter sachkundiger Berater unsere Interessen im Auswärtigen Amte wahrgenommen hatte und nach der Neugestaltung der Zentraldirektion als Vertreter des Reichskanzlers zu uns entsandt war. An seiner Stelle begrüßten wir in unserer Mitte Herrn von Gülich, leider nur für kurze Zeit, da er bald infolge der Umformung des Auswärtigen Amtes das Referat Herrn von Schnitzler übergab.

Zum 1. Oktober verließ Herr Knackfuß das Institut, um eine Professur an der Technischen Hochschule in München zu übernehmen. Voll Dankbarkeit gedenkt die Zentraldirektion seines erfolgreichen Wirkens auf den Ausgrabungsfeldern des Berliner Museums wie seiner Tätigkeit im Dienste des Instituts in Athen. Wir dürfen der Hoffnung Ausdruck geben, daß ihn, den so viele Fäden begonnener Arbeit an den griechischen Süden knüpfen, der Weg noch oft auch zu unserer athenischen Zweiganstalt zurückführen wird.

Gleichzeitig mit ihm hat auch Herr Malten, der einer Berufung nach Königsberg folgte, seine langjährige, oft entsagungsvolle Tätigkeit an unserem Institut aufgegeben, für die wir ihm wärmsten Dank zollen. An seiner Stelle geht jetzt Herr E. von Mercklin dem Generalsekretar auch bei Herstellung des Jahrbuches und der Athenischen Mitteilungen, wie seither schon der Römischen Mitteilungen, zur Hand.

Mit dem letzten Tage des Berichtsjahres ging dann auch die Tätigkeit von Herrn Delbrueck an unserem Institut formell zu Ende. Nachdem die politischen Verhältnisse unsere römische Zweiganstalt zum vorläufigen Einstellen ihrer Tätigkeit gezwungen hatten, war er zuerst im Kriegsministerium, dann im Dienste des Auswärtigen Amtes tätig gewesen, in dem er mit dem 1. April 1920 zum Hilfsreferenten ernannt worden ist. Die Zentraldirektion ist sich bewußt, eine wie starke wissenschaftliche Kraft das Institut in ihm besessen hat. Mit dem Dank für sein Wirken muß sie zugleich der sicheren Hoffnung Ausdruck geben, daß Herr Delbrueck nur vorübergehend eine außerhalb unserer Wissenschaft liegende Tätigkeit übernommen hat und recht bald der Archäologie, die von ihm noch reiche Förderung erwartet, zurückgegeben werde.

Aus der Reihe seiner Mitglieder verlor das Institut durch den Tod die Herren W. Cart-Lausanne (C. M.), J. Durm-Karlsruhe (O. M.), H. v. Fritze-Berlin (C. M.), P. Hartwig-Rom (O. M.), H. Hitzig-Zürich (O. M.), Sp. Lambros-Athen (O. M.), E. Petersen-Hamburg (O. M.), B. Sauer-Kiel (O. M.), E. Vassiliu-Thera (C. M.) dessen bereits im Jahre 1918 erfolgter Tod erst verspätet bekannt geworden ist, E. Wagner-Karlsruhe (O. M.).

Neu ernannt wurden zu korrespondierenden Mitgliedern die Herren P. Bosch Gimpera und J. Puig y Cadafalch, beide in Barcelona.

Von der Abhaltung einer Plenarversammlung mußte ebenso wie von der Verteilung von Reisestipendien abgesehen weden. Doch fand am 20. Dezember eine erweiterte Ausschußsitzung statt, an der auch die Herren Karo und Koepp teilnahmen.

Der Generalsekretar reiste gegen Ende des Berichtsjahres nach Rom zu Verhandlungen über die Bibliothek unseres dortigen Instituts. Der erfreuliche Abschluß dieser Verhandlungen fällt bereits weit in das folgende Geschäftsjahr.

Vom Jahrbuch und Anzeiger erschienen Band XXXIII 3, 4 sowie die Bibliographie von 1918/19, von den Römischen Mitteilungen Band XXXI, der das von Herrn Caspari hergestellte Generalregister enthält, und Band XXXIII, von den Athenischen Mitteilungen Band XLII Heft 3 und 4 und Band XLIII.

Der von Herrn Robert bearbeitete Band III 3 des Sarkophagwerkes ist vollendet und erschienen.

Unsere Zweiganstalten in Rom und Athen konnten ihre Arbeit noch nicht wieder aufnehmen. In Frankfurt arbeitete neben Herrn Koepp wie bisher Herr Drexel. Die Wirksamkeit der Kommission war aufs äußerste durch die stets wachsenden Kosten jeder Arbeitsleistung bei gleichbleibenden Mitteln beeinträchtigt. Vor allem galt es, die regelmäßigen Veröffentlichungen aufrechtzuerhalten. Von der Germania wurde der III. Jahrgang abgeschlossen, von den Berichten der XI. fertiggestellt. Außerdem erschien das III. Heft der Materialien zur römisch-germanischen Keramik: Unverzagt, Terra sigillata mit Rädchenverzierung. Der Druck des zweiten Teiles des Kataloges der Sammlung in Bingen wurde von Herrn Behrens wieder aufgenommen, der Katalog der Sammlung in Hanau fast druckfertig gemacht. Auch an dem während des Berichtsjahres erschienenen Werke S. Loeschckes über die römischen Lampen von Vindonissa ist die Kommission in gewissem Sinne beteiligt.

An Grabungen konnte sich die Kommission nur in sehr beschränktem Maße beteiligen, so in Mainz, wo eine Grabung im Legionslager durch örtliche Verhältnisse erzwungen wurde, und bei Hanau, wo Herr Wolff das Kastellbad auf dem Salisberg freilegte.

Die Reisen des Direktors mußten auf das äußerste beschränkt werden. Auch der Zuwachs der Bibliothek war gering.

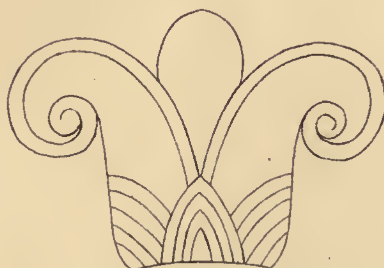
Die Stadt Frankfurt hat uns auch in diesem Jahre durch Gewährung eines Zuschusses zu den Kosten der Unterbringung des Instituts zu Dank verpflichtet.

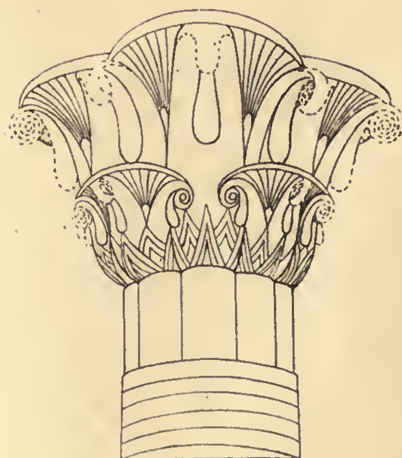










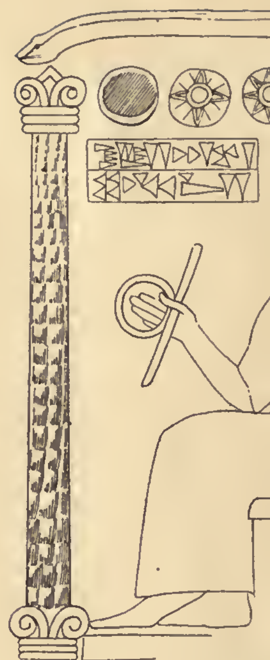


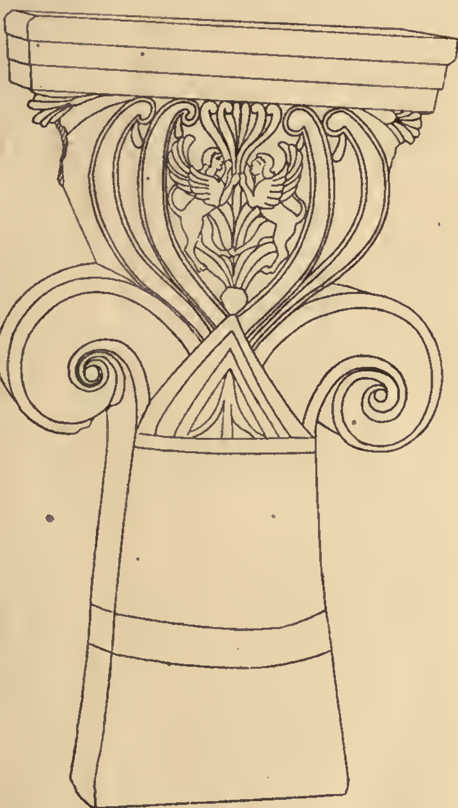




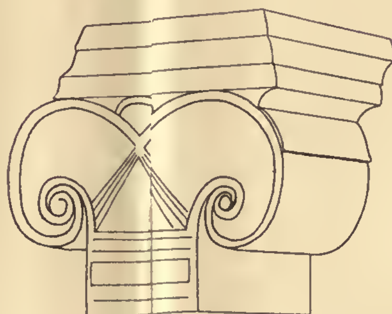
bb. 1 a: Stelenkapi . Abb. 4 und 5: Gemalte ägyptische Baldachinstützen. Abb. 6a: Volutenkapitell aus Theben. Abb. 6 b:
asselbe in ägyptisc es ägyptisches Papyruskapitell. Abb. 7 c: Gemalte Papyrusdolde. Abb. 8: Hölzernes ägyptisches Volutenkapitell.
l.


1



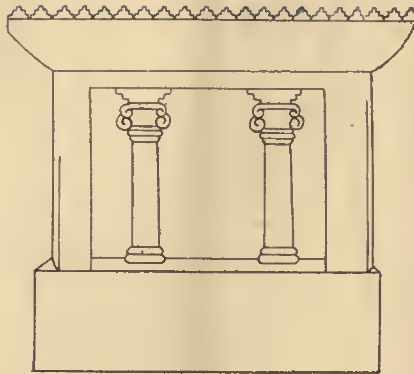

4


5


6



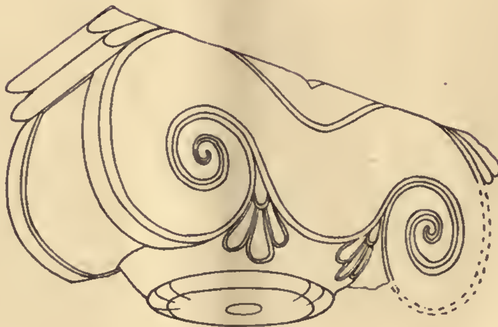
. 1: Ziegelmosaik vom Thronsaal Nebukadnezars. Abb. 2: Teil des Sippara-Reliefs. Abb. 3: Relief von Chorsabad. Abb. 4:
Trapeza. Abb. 7: Kyprisches Hathorkapitell. Abb. 8: Wandpfeiler von Tama



3



8



9

Abb. 5: Fragment einer kyprischen Stele. Abb. 6: Das Volutenkapitell von kyprisches Volutenkapitell.

HRB



. 1 : K
Eupho









ARCHAISCHER JÜNGLINGSKOPF IN HANNOVER









ARCHAISCHER JÜNGLINGSKOPF IN WIEN






ARCHAISCHER KNABENKOPF IN DRESDEN

TARENTINER BRONZEGEFÄSSE.

Die Untersuchungen, die ich vor dem Kriege an den Bronzegeräten aus den Vesuvstätten angestellt habe — eine der Aufgaben des vom K. D. A. I. vor einigen Jahren begonnenen und von F. Winter geleiteten Pompeji-Unternehmens — haben zum Ziel, einmal über die künstlerische Eigenart der Bronzen in ihrer Gesamtheit überhaupt aufzuklären und ferner, innerhalb einzelner Formengruppen zeitliche Reihen festzulegen, um alsdann jedem Abschnitt in der geschichtlichen Entwicklung das ihm Zugehörige zuweisen zu können. Besonders wertvoll muß es dabei erscheinen, wenn es gelingt, für die Zeit der höchsten Blüte Pompejis, die hellenistische Tuffperiode, greifbare Ergebnisse zu gewinnen. Es hat sich gezeigt, daß uns in der Tat nicht wenige ausgezeichnete Stücke erhalten sind, die man als hellenistisch bezeichnen muß. Diese hellenistischen Denkmäler haben aber noch eine um so größere Bedeutung, als sie für die wenigstens als Ganzes verschollene großgriechische Bronzekunst einen Ersatz bieten und uns damit in die Lage versetzen, ein Urteil über die künstlerischen Absichten der großgriechischen Toreuten zu gewinnen und ihr Verhältnis zu der festländisch-griechischen und kleinasiatisch-griechischen Kunst zu bestimmen. Daß nämlich die Bronzen aus den Vesuvstädten, zum Teil gewiß an Ort und Stelle gefertigt, zum größeren Teil jedoch an einem Mittelpunkt künstlerischer Betätigung geschaffen und von dort in die Vesuvstädte eingeführt, den Niederschlag großgriechischer Kunstübung darstellen, ist eine Behauptung, die an und für sich große Wahrscheinlichkeit besitzt, die aber auch durch die Vergleichung mit erhaltenen Denkmälern aufs wirksamste unterstützt wird [1]). Die Denkmäler, die hier in Frage kommen, sind besonders die unteritalischen Tongefäße aller Art. Sie genügen eigentlich schon, um die Behauptung zur Gewißheit zu erheben. Aber es ist natürlich nicht zu bezweifeln, daß die Beweisführung sich viel schärfer und straffer würde gestalten lassen, wenn es möglich wäre, die Vergleichungsobjekte nicht der Keramik allein, sondern auch der Metallkunst selbst zu entnehmen. Daß diese Möglichkeit nur in den seltensten Fällen gegeben ist, liegt gewiß an dem Mangel an Material in erster Linie, aber auch an der ungenügenden Kenntnis des Vorhandenen. Die aus Großgriechenland stammenden figürlichen und dekorativen Bronzen zu sammeln, ist daher eine ebenso dringende als schwierige Aufgabe, deren Lösung aber auch um so größeren

[1]) Die Nachweise für die hier aufgestellten grundsätzlichen Bemerkungen, die schon vor Ausbruch des Weltkrieges im wesentlichen druckfertig vorlagen, werden hoffentlich in nicht allzulanger Zeit in irgendeiner Form vorgelegt werden können.

Gewinn verspricht. Wie viele Denkmäler, die in der Wissenschaft mit erborgtem Namen umlaufen, würden ihrer ursprünglichen Familie wieder zugeführt werden können!

Zu solchen Erwägungen sollen die folgenden Ausführungen eine Ergänzung bieten. Es ist der Versuch, für einige besonders wertvolle und schöne Bronzegeräte die großgriechische, insbesonders tarentinische Herkunft zu beweisen. Es handelt sich dabei hauptsächlich um die beiden griechischen Eimer, die Bruno Schröder im 74. Berliner Winckelmannsprogramm bekannt gemacht, mit verwandten Denkmälern zusammengestellt, zeitlich eingeordnet und nach ihrer Heimat untersucht hat. Ich halte seine Ergebnisse für anfechtbar, ihre Widerlegung erfordert aber eine



Abb. 1 u. 2. Von einem Bronzeeimer in Berlin.

etwas eingehendere Behandlung, die bei der hohen künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung beider Stücke gerechtfertigt erscheint.

Das von Schröder an erster Stelle abgebildete Fragment mit der Darstellung des Perseus und der Gorgone (Abb. 1 u. 2) gehört zu einer Gruppe von Eimern, die H. Willers, Neue Untersuchungen über die römische Bronzeindustrie (1907) S. 92, nicht gerade sehr glücklich Glockeneimer genannt hat. Die Eimer dieser Form sind nicht selten, und Schröder hat sich der dankenswerten Mühe unterzogen, offenbar ohne Vollständigkeit anzustreben, die sonst erhaltenen Exemplare dieser Art in Bronze und die tönernen Nachbildungen solcher Bronzeeimer aufzuführen, ferner aber einen Nachweis der Darstellungen dieses Typus auf antiken Kunstwerken zu geben (a. a. O. S. 5—10). Bei diesen Zusammenstellungen müssen wir zunächst haltmachen, da sie für die Untersuchung von entscheidender Bedeutung sind und zum Teil auch von Schröder so bewertet werden.

Soweit der Fundort feststeht, kommen für die bronzenen Beispiele überwiegend die Vesuvstädte und das übrige Italien in Betracht (Pompeji Nr. 14, 16; Herkulanum

Nr. 15; Paestum Nr. 1; Montefortino Nr. 5, 11, 17; Chianciano Nr. 18; Malacena Nr. 13 der Schröderschen Liste). Zu den italischen Eimern sind auch die beiden berühmten Stücke von der Insel Moën und aus Waldalgesheim zu rechnen. Der ältere Eimer von Moën wurde von Sophus Müller (Das erste Auftreten des Eisens in Nordeuropa 1882 S. 340) noch als etruskische Arbeit bezeichnet, während ihn H. Willers (Die römischen Bronzeeimer von Hemmoor S. 118) richtig mit Unteritalien in Zusammenhang brachte [1]). Der Eimer von Waldalgesheim mit seinem zierlichen Rankenwerk, in das Tütchen- oder Glockenblumen nebst fünfblättrigen Rosetten eingefügt sind, ist in seiner Ornamentik rein apulisch [2]). Ihn jünger als den Eimer von Moën anzusetzen, veranlaßt mich die Form des Henkelansatzes. Denn die Henkel waren hier nicht durch die Henkelösen hindurchgeführt, sondern ihre Enden waren, wie bei den Beispielen der spätrepublikanischen oder augusteischen Zeit durch die Henkelansätze verdeckt, ein wichtiges Merkmal in der Entwicklung der Eimerform, deren ausführlichere Darstellung vorbehalten bleibt.

Je drei von Schröder aus der Karlsruher und der Berliner Sammlung angeführte Stücke (Nr. 2, 6, 7, 8, 9, 10) weisen ebenfalls nach Italien. Denn die Karlsruher Eimer stammen aus der Sammlung Maler, die in Etrurien und Apulien zusammengebracht ist, von den Berlinern sicher einer, wahrscheinlich aber alle drei aus der Sammlung Koller, die gleichfalls aus italischen Fundstücken besteht — übrigens sind die beiden auf S. 6 Abb. 2 wiedergegebenen Stücke ganz willkürlich aus modernen und antiken Teilen zusammengesetzte Gebilde, die lediglich statistischen Wert haben. Die Zusammenstellungen Schröders sind indessen, wie bereits bemerkt, unvollständig; es fehlt eine große Anzahl von Eimern namentlich aus den Vesuvstädten und anderen Teilen Italiens, z. B. mehrere im Museo archeologico in Florenz aufbewahrte, einer aus Roccanova im Museum von Tarent (4. Jahrh. v. Chr.) u. a. So verschiebt sich das Verhältnis noch mehr zugunsten Italiens, insbesondere Süditaliens.

Von bronzenen Eimern dieser Gattung bleibt als nichtitalisch in der Schröderschen Zusammenstellung nur Nr. 12 übrig, der Eimer aus Miletopolis an der Grenze von Mysien und Bithynien. Aber zu diesem gesellen sich nun mehrere andere. Aus Prusias ad Hypium in Bithynien stammt der schöne Eimer, der nach dem Auktionskatalog Helbing, München 28.—30. Oktober 1913 Nr. 563 Taf. 22 versteigert wurde [3]), und nach Mannheim gelangt ist. Auf beiden Seiten unter der Henkelattasche ein Panther, der einen Hirsch zerfleischt. Mit dem Eimer gehört, wie bei dem Funde aus Miletopolis, eine gleichfalls nach Mannheim gelangte Weinschöpfkelle zusammen, ein Zeichen dafür, daß diese feinen Erzeugnisse der Toreutik nicht der niedrigsten Verwendung als Wassergefäße dienten [4]). Ferner macht mich Zahn auf ein Fragment

[1]) Vgl. auch Filow, Röm. Mitt. XXXII 1917, 33.

[2]) Man findet die gleichen Elemente auch auf derjenigen Gruppe etruskischer und pränestinischer Spiegel, deren Zeichnung und Ornamentik von unteritalischen Vorbildern abhängig ist.

[3]) Ich verdanke den Nachweis dieses ausgezeichneten Stückes der Freundlichkeit R. Zahns.

[4]) Ich vermute, daß zu dem Eimer Nr. 640 in Karlsruhe (Schumacher, Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen S. 121) gleichfalls ein in Karlsruhe aufbewahrter Löffel gehört, nämlich der von Schumacher S. 95 ff. unter Nr. 517 beschriebene und in »Karlsruher Bronzen« Taf. 14 unten rechts abgebildete. Er wird zwar als

aus dem Kurgan von Karagodeuaschkh aufmerksam, das von Malmberg, Materialien zur russischen Archäologie Heft 13 S. 45 Fig. 13, abgebildet ist. Man darf wohl vermuten, daß sich unter den russischen Funden auch sonst noch manches Stück verbergen wird. Endlich hat kürzlich B. Filow in den Römischen Mitteilungen XXXII 1917 S. 33 sechs Exemplare nachgewiesen, die aus dem Gebiete des alten Thrakien stammen. Von ihnen ist durch die Reinheit des Konturs besonders wirkungsvoll der Eimer aus dem Hügel von Brezovo [1]), geringer in der Form, aber, wie es scheint, mit reicher Gravierung, die in der Abbildung leider nicht zur Geltung kommt, ein Eimer aus Panagürischte [2]).

Man erkennt deutlich, daß die Fundorte dieser außeritalischen Eimer nicht zufällig sind, sondern daß die Eimer aus einem verhältnismäßig geschlossenen Gebiet stammen, das um das Schwarze Meer herum gelegen ist. Von den griechischen Kolonien am Schwarzen Meer werden also die Eimer in die entfernteren thrakischen Gegenden gelangt sein, und derselbe Handelsplatz am Schwarzen Meer hat sie auch nach Rußland hinein und an die Nordküste des Schwarzen Meeres vertrieben.

Es fragt sich nun, wie man sich das Verhältnis dieser Eimer zu den italischen Eimern zu denken hat, die in allem der nordöstlichen Gruppe so sehr gleichen, daß sie nicht ohne nächste Beziehung zueinander stehen können. Filow a. a. O. S. 33 urteilt über die von ihm besprochenen Eimer wie folgt: »Bekanntlich waren die Eimer dieser Art, die sich durch elegante Form und technische Vollendung auszeichnen, sehr beliebt in Unteritalien, wo sie auch in Ton nachgebildet wurden. Sie gehören teilweise noch in das 5. Jahrh. v. Chr., stammen aber hauptsächlich aus dem 4. und 3. Jahrhundert; in späterer Zeit verschwinden sie vollständig. Als ihre Heimat oder Fabrikationsgebiet ist wohl Unteritalien zu betrachten, von wo sie auf dem Handelswege bis nach Norddeutschland gelangten.« Die weiteren Erörterungen werden zeigen, daß Filows Urteil in der Hauptsache richtig ist. Jedoch sind zunächst die weiteren Zusammenstellungen Schröders kurz zu besprechen.

Schröder schließt an die bronzenen Originale die Nachbildungen aus Ton und erwähnt an erster Stelle (S. 10, 1—6) einige schwarz gefirnißte Eimer mit Reliefschmuck unter den Henkeln. Diese stammen ebenso wie eine größere Anzahl von Schröder nicht namhaft gemachter Beispiele durchweg aus Italien. Sie werden gewöhnlich möglichst unbestimmt als campanisch-etruskisch bezeichnet, während die campanische Herleitung doch nicht zweifelhaft sein kann [3]). Es folgt sodann eine kurze Erwähnung der apulischen Toneimer mit figürlichem und ornamentalem Schmuck, wie sie sich in jeder größeren Sammlung unteritalischer Gefäße vorfinden. Gerade das massenhafte Vorkommen dieser Eimerform in der campanischen und apulischen Keramik ist für die Ableitung des Typus wichtig und jedenfalls ein Zeichen

etruskisch bezeichnet, das Palmetten-Voluten-ornament stellt sich aber nahe zu dem Ornament des Eimers, den ich für unteritalisch halte; zudem stammen beide Stücke, Eimer und Löffel, aus derselben Quelle.

[1]) a. a. O., S. 32 Abb. 16.

[2]) a. a. O., S. 48 Abb. 37. Die Abbildung eines Eimers aus Stara-Zagora in Perioditschesco Spissanije XXI 1909, 600 Abb. 7, ist mir hier nicht zugänglich. Die übrigen drei von Filow namhaft gemachten Eimer sind noch unveröffentlicht.

[3]) Vgl. Pagenstecher, Archäol. Jahrb. XXVII 1912, 149 f.

dafür, daß die Bronzeeimer, die sie nachahmen, zur Zeit der Entstehung der Toneimer sich ungewöhnlicher Beliebtheit erfreuten und eine speziell unteritalische Gefäßform vorstellen.

Von nichtitalischen tönernen Nachbildungen erwähnt Schröder (S. 11) ein aus Olbia stammendes Miniatureimerchen von der Watzingerschen Gattung. Ein zweites Exemplar aus Olbia, das mit gepreßten Reliefs verziert ist und sich in diesem besonderen Schmuck zu den megarischen Bechern stellt, erwähnt R. Zahn in seinem Aufsatz »Hellenistische Reliefgefäße aus Südrußland«, Archäol. Jahrb. XXIII 1908, 46 nach v. Stern, Isvestija der Archäol. Komm. Heft III Taf. 14/15. Daß wir bei beiden Stücken attische Fabrikation annehmen müßten, wäre, wie mich R. Zahn belehrt hat, ein zwar naheliegender, aber doch voreiliger Schluß.

Zu diesen Nachbildungen kommen endlich Abbildungen solcher Eimer auf antiken Kunstwerken. Da diesen Schröder S. 19 größere Beweiskraft für die Herleitung des Eimertypus zumißt, ist wenigstens auf die von ihm namhaft gemachten Beispiele näher einzugehen unerläßlich. Der eine ist in einer Brunnenszene auf dem Relief von Trysa, Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa Taf. VIII, 1 = Schröder Abb. 1 dargestellt. Schröder äußert sich S. 11 hierzu »Ähnlichkeit mit den aufgezählten Originalen hat, wie es scheint, der Eimer in der hübschen Brunnenszene auf dem Friese von Trysa, wo trotz aller Zerstörung der längliche Umriß mit ausgebogener Wand zu erkennen ist«, ist also an dieser Stelle nicht voll überzeugt. Ich finde diese Vorsicht durchaus berechtigt. Denn der Eimer verläuft zwar eiförmig, hat aber keinen Fuß, er ist vielmehr unten abgerundet, wie das für Gefäße, mit denen Wasser aus dem Ziehbrunnen geschöpft werden soll, natürlich ist, damit sie sich leichter umlegen und volltrinken. Solche Gefäße dürften in dieser Form überall gebräuchlich gewesen sein, weil sie für diesen Zweck am besten brauchbar waren, und die Eiform ergibt sich beim Treiben der runden Metallplatte von selbst. Der Eimer von Trysa hat also mit den anderen Eimern gar nichts zu tun; er gehört in die Gruppe der Gefäße, mit denen geschöpft wird, wie der von Boscorcale (Schröder S. 24 Abb. 22). Die Eimer dagegen, um die es sich hier handelt, sind Gefäße, aus denen geschöpft wird, wie die schon erwähnten, mehrfach mitgefundenen Schöpflöffel beweisen — womit nicht gesagt sein soll, daß mit ihnen nicht gelegentlich auch Wasser hätte geholt werden können. Die zweite Abbildung bietet eine gravierte Spiegelkapsel aus Kreta Gaz. archéol. 1876 Taf. 27. Hier schultert Eros mit der Linken einen länglichen, spitz verlaufenden Weinkrug und trägt mit der Rechten einen Eimer von der hier in Frage stehenden Art. Da die Spiegelkapsel für die griechische Herleitung des Eimertypus von Schröder S. 19 verwendet wird, war der Beweis erforderlich, daß sie wirklich griechisch in dem von ihm gemeinten Sinne ist. Ich halte das aber für sehr unsicher. Die Herkunft beweist nichts, denn in Kreta sind, wie sich gezeigt hat (z. B. Pagenstecher, Die griechisch-ägyptische Sammlung E. v. Sieglin S. 23—24), auch unteritalische Funde häufig. Der Spiegel könnte also auch unteritalisch sein, und ich sehe keinen Grund, der das Gegenteil beweisen könnte. Vielmehr ist der Eros in seiner Haartracht und Körperbildung, in der etwas ausdruckslosen und unbestimmten Bewegung, auch in der gezierten Haltung der Finger

und namentlich in dem sehr reichlich angebrachten Schmuck über der Brust, an Handgelenken und Füßen so dargestellt, wie wir ihn in der unteritalischen Vasenmalerei oft genüg finden.

Nach alledem bleiben also zunächst zwei unsichere tönerne Nachbildungen aus Olbia und eine größere Anzahl bronzener Exemplare aus dem Umkreis des Schwarzen Meeres übrig, alles übrige ist italisch, insbesondere unteritalisch. Auf Grund dieses Materials wird man doch sehr stark Bedenken tragen, die Frage nach der Heimat der Eimer wenigstens für die Epoche, um die es sich hier handelt, mit Schröder dahin zu beantworten, daß der eiförmige Typus seine Heimat in Griechenland habe (S. 19). Wenn die beiden Exemplare aus Olbia sicher attisch sind, so würden sie zwar die Existenz auch bronzener Exemplare in Attika beweisen. Doch würde dabei immer noch zu bedenken sein, daß beide erst aus hellenistischer Zeit sind, wo diese Form wie viele andere Gemeingut geworden ist. Sie bieten also für den Entstehungsort des Typus keinen Anhalt [1]). Ebensowenig aber die Exemplare aus der Umgebung des Schwarzen Meeres. Vermutlich würde Schröder den Zusammenhang mit der ostgriechischen Kunst, den er S. 25 erörtert, noch stärker betont haben, hätte er von den sechs thrakischen Exemplaren schon Kenntnis haben können. Die thrakischen Exemplare stellen sich aber im Gegensatz zu den mit ihnen gefundenen Gegenständen deutlich als fremde Eindringlinge dar. Wenn jedoch diese Eimer und mit ihnen die anderen Eimer der Schwarz-Meer-Gegend in einer griechischen Stadt am Schwarzen Meer hergestellt wären, dann müßte man bei dem nahen Zusammenhang, der sie mit den unteritalischen Exemplaren verbindet, folgern, daß die aus Unteritalien stammenden wenigstens zum Teil auch am Schwarzen Meer entstanden und dann nach Unteritalien exportiert seien, von wo sie in das Innere Italiens und weiter herauf nach Norddeutschland und Skandinavien geschafft wären, was wenig wahrscheinlich ist. Ich meine, man darf sich mit einer so allgemeinen Wendung, wie Schröder sie S. 20 äußert: »die in Italien gefundenen Exemplare können griechischer Import, unteritalisch-griechische Fabrikation oder einheimische Nachahmung griechischer Ware sein«, nicht begnügen. Mir scheint vielmehr nach der erörterten Statistik alles dafür zu sprechen, daß die Schwarz-Meer-Gruppe tatsächlich großgriechischen Ursprungs ist.

Die Annahme unmittelbaren ostgriechischen Einflusses auf die unteritalische Kunst gehört zu den allgemein gebilligten Vorstellungen. Das trifft gewiß für die archaische Kunst, auch noch für die Kunst des 5. Jahrhunderts zu, aber für die Kunst des 4. Jahrhunderts nur noch in sehr bedingtem Maße, wie schon die unteritalischen Vasen beweisen, und erst recht nicht für die Zeit des Hellenismus. Die unteritalische Kunst, die uns in der Tuffzeit Pompejis entgegentritt, kann man doch beim besten Willen nicht mehr ostgriechisch beeinflußt nennen. Es ist durchaus nicht einzusehen, warum nicht die griechische Kunst am Schwarzen Meere von der unteritalischen stark befruchtet sein und Anregungen übernommen haben sollte. Bekannt ist der

[1]) Es muß darauf hingewiesen werden, daß Eimer dieser Art in den älteren Gattungen der Tonbildnerei aus Attika nicht vorkommen, was gerade dem massenhaften Erscheinen in der apulischen Keramik gegenüber sehr auffallend ist.

Fund spätunteritalischer Vasen in Südrußland (Arch. Anz. 1900, 152), das sicherste Zeugnis für diese Annahme, und derselbe Zusammenhang mit südrussischen Fundstücken drängt sich, wie wir gerade beim Perseuseimer sehen werden, auch für die frühere Zeit vielfach auf. Man darf die Abhängigkeit der verschiedenen Kunstzentren voneinander in der hellenistischen Zeit nicht mit dem Maßstab der älteren Jahrhunderte messen; der Austausch hat die frühere Einseitigkeit verloren und ist durchaus gegenseitig geworden. Man würde eine sehr schiefe Vorstellung von der großgriechischen Kunst in der Zeit des Hellenismus gewinnen, wie ich glaube, wenn man sie nur als empfangende, nicht aber auch als anregende und gebende auffassen würde. Für die geltende Auffassung und für den Export aus Großgriechenland nach dem Osten sind mir stets die von Schrader (Priene S. 282) besprochenen Beispiele als besonders lehrreich erschienen. Hier werden bei einigen prienischen Pfannen die bis in die Einzelheiten gehenden Übereinstimmungen mit Fundstücken aus den Vesuvstädten sehr richtig hervorgehoben und daran die Folgerungen geknüpft: »Einfuhr von Bronzegerät aus Italien in Kleinasien wird man schwerlich annehmen wollen, trotz der durch die Funde gesicherten Einfuhr italischen Sigillatageschirrs in Priene. Wir halten also in den prienischen Pfannen Erzeugnisse der Kunstindustrie in Händen, welche der italischen die Vorbilder geliefert hat.« Aber warum sollen nicht großgriechische Bronzen nach dem Osten importiert sein? Gerade die Funde aretinischer Scherben in Priene und die Gründungen eigener Fabriken von Sigillataware in Kleinasien beweisen doch genügend. Daß man in die Vesuvstädte — doch wohl über Tarent — kleinasiatische Bronzen einführte, ist zwar nicht unmöglich, aber doch sehr unwahrscheinlich. Denn erstens beweisen die sicher einheimischen Bronzen und der alte Ruhm der campanischen Bronzegießereien überhaupt einen doch sehr hochstehenden und beträchtlichen Bronzebetrieb, und zweitens besitzen wir über die Herstellung von Bronzen sogar eine schriftliche Nachricht, die bei der Spärlichkeit unserer Nachrichten über Unteritalien um so höher bewertet werden muß, wenn sie sich auch nur auf Kandelaberschäfte bezieht, Plin. 34, 3, 11: »privatim Aegina candelabrorum superficiem dumtaxat elaboravit, sicut Tarentum scapos; in iis ergo innata commendatio officinarum est.«

Die Wagschale neigt sich noch mehr zugunsten Unteritaliens als Ausgangspunkt für die uns erhaltenen Bronzeeimer und ihre Nachbildungen dadurch, daß sich die tarentinische Herkunft gerade der hervorragendsten Beispiele aus stilistischen Gründen sehr wahrscheinlich machen läßt. Zu diesen Beispielen gehört zunächst einmal der Schrödersche mit dem Perseus und der Gorgo. Schröder vergleicht S. 23 für den stilistischen Eindruck besonders attische Vasen vom Ende des 5. Jahrhunderts und hebt als Kennzeichen hervor »die große Zierlichkeit, um nicht zu sagen Geziertheit der Hände«, »die übermäßig gespreizten Stellungen«, ferner »die Bewegung der Arme, die Form der Flügel, die gebirgige Landschaft«, »die wehenden Gewandzipfel«. »Die Art, wie am Perseus die Locken modelliert sind, läßt an gemalte Locken denken, wie auf der unteritalischen Pelike Arch. Zeit. 1846 Taf. 46.« Endlich heißt es S. 24: »Eine wirkliche Einheit des Stils aber scheint zwischen unseren Eimern und der Kanne Vagliasindi zu bestehen (Abb. 21). Wie dort die Harpyien, so ist

auf dem Eimer die Gorgone zu einem jugendlich anmutigen Wesen geworden; ferner stimmt mit der Vase die Art, wie die spitzen Flügel einander kreuzen und wie die Hände so merkwürdig kraftlos und schablonenhaft gebildet sind. Hier wie dort findet sich auch die Entblößung der Brust und das Interesse an lang durchgezogenen Gewandfalten.« Alle die erwähnten Eigentümlichkeiten sind aber ebenso in der unteritalischen Vasenmalerei zu finden und können daher nicht ausschlaggebend sein; ferner ist auch nicht bewiesen, daß die Vase Vagliasindi attisch und nicht vielmehr unteritalisch ist. Viel wichtiger erscheint es mir, daß sich in dem von Puschi und Winter herausgegebenen silbernen Trinkhorn aus Tarent in Triest weit nähere Analogien finden (Österr. Jahresh. V 1902, 112 ff.; hier Abb. 3—5). Erstens ist die künstlerische Behandlung des Reliefs sehr verwandt; die Reliefcrhebung ist bei beiden dadurch verstärkt, daß die Konturen von der Oberfläche nach innen stark zurückgetrieben sind, so daß sie besonders scharf und präzis erscheinen. Man vergleiche für diese Technik z. B. die Füße der Gorgo und des Gottes S. 116 bei Winter, die Umrisse am Gewand des Perseus mit dem Gewand desselben Gottes. Ähnlich sind ferner im ganzen die gedrungenen Verhältnisse der Figuren, von Einzelheiten beim Perseus und dem Gotte, auch bei der Athena, die Stellung der Beine, deren eines in den Raum zurückgeht. Die rechte Hand des Perseus vergleiche man mit der des gelagerten Gottes, auch dessen Haare zerlegen sich in einzelne Strähnen. Die Gorgo mit ihrem wehenden Gewand ist wiederum der Athena höchst ähnlich, die gespreizte in der Erregung geöffnete Hand zeigt gleicherweise die gelagerte Göttin auf dem Trinkhorn, wo auch der Meister mit der anderen Hand nichts Rechtes anzufangen wußte; auch ist die entblößte Brust charakteristisch. Endlich findet sich die allgemeine Unklarheit des mythologischen Vorgangs hier wie dort. Ich glaube nicht, daß man hiernach an der gleichen Herkunft beider Stücke zweifeln kann. Winter glaubte bei der ersten Veröffentlichung S. 126, daß es sich in dem Rhyton von Tarent um ein Werk der jonischen Kunst aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts handelte. »Als solches gesellt es sich einer in zahlreichen südrussischen Funden vertretenen Gruppe von Silber- und Goldarbeiten zu, deren jonischen Ursprung Furtwängler erkannt hat, und zwar tritt es, um es gleich zu sagen, als das künstlerisch hervorragendste Stück an die Spitze dieser Gruppe.« Dieses Urteil hat er jedoch später (Österr. Jahresh. VI 1903, Beibl. 61/62) dahin umgeändert, daß er — auf Grund von Analogien tarentiner Terrakotten — die Möglichkeit, daß die Arbeit in Tarent selbst gefertigt sein könne,



Abb. 3. Vom tarentiner Silberrhyton in Triest.

nicht von der Hand weist. Wenn wir nun noch weitere Eimer von der Form des Perseuseimers Tarent zuzuschreiben vermögen, so gewinnt diese Möglichkeit erheblich und wird zur Wahrscheinlichkeit.



Abb. 4. Vom tarentiner Silberrhyton in Triest.



Abb. 5. Vom tarentiner Silberrhyton in Triest.





Abb. 6. Bronzeeimer in Boston.

Das ist der Fall bei einem reichverzierten Stück im Museum of Fine Arts zu Boston, das bisher völlig unbekannt geblieben zu sein scheint und mir auch nur durch die reichhaltige Photographiensammlung des Römischen Instituts im Bilde bekannt geworden ist (Abb. 6). Nach dem Annual Report von 1903 S. 61, 13 stammt der Eimer aus »South Italy« und wird mit folgenden Worten

beschrieben: »the upper half of it embellished with repoussé designs separated by just enough spacc to give an unbroken outline to the vessel as seen from either side. The nicely calculated balance of the two designs is noteworthy. A. The young Dionysos, wearing an himation about his legs, sits caressing a panther, wich stands at the left. Close behind the panther a bearded satyr comes bringing a cantharos. At the right of the god is a maenad, dancing. B. There are very slight remains, except of the central figure, which is a woman — Ariadne probably — seated. To the right were a panther and a maenad; at the left a dancing satyr. Two bails, looked into a double ring over the centre of each side, lie flat on the rime. The bottom and about half the body of the situla are missing.« Hinzuzufügen wäre noch der um den Rand gelegte Lorbeerzweig, der bci dem Eimer von Moën wiederkehrt.

Wie bei diesem Eimer, so haben wir uns ungefähr die Darstellungen der bronzenen Vorbilder zu denken, die den Bildern der apulischen Toneimer zugrunde liegen. Ich glaube nicht, daß man gegen den tarentinischen Ursprung dieses Eimcrs etwas einwenden kann. Einzelne Vergleichungspunkte mit dem Perseuseimer und dem Rhyton von Tarent lassen sich wegen der Verschiedenheit der Darstellung nur wenige gebcn, etwa abgesehen von der linken gespreizt vorgestreckten Hand des Satyrn sowie den untersetzten Körperverhältnissen der Figurcn. Dagegen finde ich in mehr als einer Beziehung nahe Verbindungen zwischen dem Eimerrelief und dem von Wolters, Antike Denkmäler III Taf. 35 veröffentlichten Kalksteinrelief aus Tarent. Einmal ist es die Ähnlichkeit der Gesamtstimmung mit dem starken Gegensatz zwischen heftiger Bewegung und verhältnismäßiger Ruhe. Der Dionysos ferner crinnert in Haltung und Bewegung, in seiner Tracht und seiner körperlichen Erscheinung unmittelbar an den Pluton; beiden ist auch die für die unteritalischen Vasen typische Art des Sitzens gemeinsam, bei der der Oberkörper von vorn gesehen wird, während Beine und Kopf nach rechts und links mehr oder weniger ins Profil gestellt werden. Für den Kopf und die Haarbehandlung des Dionysos mag man die wohlerhaltene Danaide vergleichen. Aber ich möchte auch bchaupten, daß, soweit das verschiedenartige Material — Kalkstein und Bronze — nicht von vornherein Verschiedenheiten in der Ausführung hervorruft, auch in der Gewandbehandlung und in der Auffassung des Verhältnisses von Körper zu Gewand nahe Verwandtschaft besteht.

Ich halte es nach allem für äußerst wahrscheinlich, daß die gesamte Gruppe der uns erhaltenen Glockeneimer, deren ältester nicht über das 5.—4. Jahrhundert hinaufgeht, in Tarent, jedenfalls aber in Großgriechenland seine Heimat hat und von dort aus verbreitet wurde. Damit ist aber nicht gesagt, daß auch die Entstchung des Typus überhaupt auf Großgriechenland zurückgeht. Schröder hat selbst S. 22 Anm. 10 nachgewiesen, daß uns aus archaischer Zeit eine Anzahl von Eimerattaschen erhalten ist, die zwar nicht sicher, aber doch wahrscheinlich das Vorhandensein und damit die griechische Priorität der eiförmigen Eimer dartun. Dadurch werden aber die vorherigen Ausführungen keineswegs berührt. Wir hätten dann vielmehr zu schließen, daß der eiförmige Eimer zwar ursprünglich in Griechenland (im weitesten Umfange, auch in Ionien) heimisch ist; von dort ist er, wie die sonstigen griechischen Anregungen überhaupt, auch nach Großgriechenland und Etrurien gewandert. In

Griechenland aber hat seine Entwicklung aufgehört, die dagegen in Großgriechenland im 5.—4. Jahrhundert einen neuen Anlauf nahm. Dort wurde er, wie die Reliefeimer und die apulischen Nachbildungen mit figürlicher Darstellung zeigen, zum Träger reichen Reliefschmucks und als solcher scheint er eine apulische (tarentinische) Neuschöpfung zu sein. Wenn die figürlichen Typen, die uns auf unteritalischen Kunstwerken entgegentreten, ihrem Stile nach Anklänge und Verwandtschaften mit griechischen zeigen, so ist das ganz natürlich, da der Ausgangspunkt für die Kunst Unteritaliens eben Griechenland und Ionien ist. Mit dem überkommenen Gut aber wirtschaften die unteritalischen Künstler schon im 5.—4. Jahrhundert selbständig, als wenn es ihre eigenen Erfindungen wären, und tun das ihrige dazu. Es war sehr richtig, daß die Vorstellung von polygnotischem Einfluß auf die ficoronische Ciste, den F. Behn (Die ficoronische Cista, Rostock 1907) so sehr hervorgehoben hatte, von E. Feihl (Die ficoronische Cista und Polygnot, Tübingen 1913) auf das richtige Maß beschränkt wurde. Ebensogut könnte man aus den apulischen Vasen noch polygnotischen Einfluß herausfinden, während wir es doch nur noch mit längst zum Gemeingut gewordenen, »durch Weitergabe von Hand zu Hand abgegriffenen« (Hauser) polygnotischen Typen zu tun haben. Man muß sich, wie schon oben angedeutet ist, an den Gedanken gewöhnen, daß in Großgriechenland eine eigene griechische Kunst bestand, die ein selbständiges Dasein führte und von dem Mutterland nur insoweit abhängig war, als sie eben aus derselben Wurzel stammt wie die griechische. Ihre Art zu übersehen, ist vorläufig noch unmöglich. Es gilt zunächst, die Denkmäler festzustellen!



Abb. 7. Von einem Bronzeeimer in Berlin.

Auch für den zweiten von Schröder veröffentlichten Eimer mit der Nike (Abb. 7) läßt sich die tarentinische Herkunft wahrscheinlich machen. In der stilistischen Beurteilung des bildnerischen Schmuckes stimme ich mit Schröder S. 5 darin überein, daß der Eimer derselben Zeit und demselben Kunstkreis entstammt wie der Perseuseimer, aber nicht darin, daß er von derselben Hand ist. Denn die Behandlung des Reliefs ist durchaus verschieden. Bei dem getriebenen Perseuseimer sind die Konturen durch Zurücktreiben von oben aufs nachdrücklichste unterstützt; das war aber bei dem schwer gegossenen Nikeeimer nicht möglich, und so entsteht eine völlig verschiedene plastische Wirkung. Auch die Gewandbehandlung und die Form und Einzelausführung der Flügel wäre wohl bei der Herstellung von derselben Hand ähnlicher ausgefallen. Dagegen ist die Art, wie der Reliefschmuck ohne jede Umrahmung frei im Raum schwimmt, doch wieder sehr verwandt.

Die Parallelen von Bronzeeimern, die Schröder für die Form des Eimers anführt, sind ausnahmslos ältere italische Stücke des 6.—5. Jahrhunderts, und so wird man darauf geführt, seinen Ausgangspunkt in Italien zu suchen, und zwar müßte es das nördlichere Italien sein, da Süditalien keine Beispiele aufzuweisen hat. Eimer dieser Art aus den östlichen Gegenden sind nicht auf uns gekommen. Für den von Schröder angenommenen griechischen Ursprung des Typus sind die Zeugnisse recht spärlich. Es sind erstens das Neapler Fragment mit der Gigantenschlacht Mon. Inst. IX Taf. 6 Annali 1869, 176 ff. (Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II S. 196/197) und ferner das Bild einer attischen Vase in Neapel (Millingen, Taf. 57) um 450 v. Chr., wo ein Mädchen einen solchen Eimer in der Hand trägt. Bei dem Neapler Fragment ist es aber äußerst unsicher, ob es wirklich zu einem Eimer von der Form des Nikeeimers zu ergänzen ist. Dagegen läßt sich gegen das Zeugnis der attischen Vase nichts einwenden, und man könnte darauf die Behauptung aufbauen, daß der Typus ursprünglich aus Griechenland stamme, und denkbar wäre es auch, daß von den gesondert erhaltenen archaischen Eimerattaschen diese oder jene zu einem Eimer dieses Typus gehört hätte. Immerhin aber steht das Beispiel auf der attischen Vase völlig vereinzelt da, und diesem Zeugen gegenüber stehen die unzähligen Darstellungen solcher Eimer auf unteritalischen Vasen, die beweisen, daß sich diese Eimerform in Großgriechenland einer beispiellosen Beliebtheit erfreut haben muß. Sie wird also für die spätere Zeit als eine typisch großgriechische bezeichnet werden müssen. Jedoch halte ich es auf Grund der älteren italischen Zeugnisse für sehr wahrscheinlich, daß dieser Typus auch in Unteritalien schon von alters her heimisch ist und daß dort die alte Form in allmählicher Veränderung des ursprünglichen geradlinigen Umrisses, den uns die älteren italischen Beispiele zeigen, auf die Feinheit und Eleganz gebracht wurde, wie sie uns die unteritalischen Vasenbilder und der Nikeeimer zeigt.

Für den Stil des Nikereliefs und seine Herleitung aus griechischer Kunsttradition führt Schröder dieselben Kennzeichen wie für den Perseuseimer an, natürlich, da ihm die Herstellung beider von einer Hand wahrscheinlich ist. Jedoch werden für die Nikeeimer noch einige besondere Punkte namhaft gemacht, S. 24: »Bei der Nike weist schon die perspektivische Verkürzung des Wagens auf die jüngere Malerei. Die Panther gleichen denen auf der Gigantomachievase im Louvre und auf unteritalischen Vasenbildern, wie Millin II 17/18 und Gerhard, Apulische Vasenbilder Taf. XV. Die Gesichtsformen der Nike erinnern mit der kräftig vorspringenden Nase an die des Eros auf der Berliner Lekythos, Arch. Anz. 1893 S. 91 Nr. 47; Festschrift für Benndorf S. 28 und S. 318, und des Eroten auf dem Schulterbild eines Aryballos in Berlin mit Aphrodite, Helena und Paris, eines ganz besonders feinen Werks vom Ende des 5. Jahrhunderts.« Diese Sätze zeigen, daß wiederum, wie bei dem Perseuseimer, griechische und apulische Vasenbilder gemeinsam als Vergleichungsmaterial in Frage kommen und daß daher nichts gegen den großgriechischen Ursprung des Eimers gesagt ist. Ich möchte als nächste Parallele auch hier wieder eine besonders schöne Bronzearbeit tarentinischer Herkunft anführen, die aber als solche bisher nicht erkannt zu sein scheint.

In den Österreichischen Jahresheften VIII 1904 S. 203 ff. hat L. Pollak über eine Gruppe von Spiegeln des 4. Jahrhunderts gehandelt, bei denen als Zwischen-

glied zwischen dem Griff und der Spiegelscheibe ein Relief eingeschoben ist. Wie bei den altargivischen Handspiegeln die an gleicher Stelle angebrachte Reliefplatte und bei den archaisch-griechischen das Palmettenwerk, so hat auch hier das Relief den Zweck, die Festigkeit des Zusammenhanges von Platte und Griff zu unterstützen und, da beide Teile nicht aus einem Guß sind, für die Spiegelplatte eine größere Lötfläche darzubieten. Darum ist an dem Griff auch noch ein herzblattförmiger Ansatz angebracht, der auf der Rückseite der Spiegelplatte festgelötet wurde. Die charakteristischeste Eigentümlichkeit dieser Gruppe ist, daß bei allen Reliefs der Grund weggeschnitten ist; sie sind also, wie man sagt, à jour gearbeitet. Als Gegenstand der Darstellung haben die acht von Pollak namhaft gemachten Beispiele zumeist Figuren des aphrodisischen oder dionysischen Kreises. Ihre Herkunft ist, soweit sie sich feststellen läßt, ohne Ausnahme Unteritalien oder Sizilien, und da sie in sich völlig gleichartig sind, müssen sie an ein und demselben Ort fabriziert sein. Daß dieser Ort Tarent war, hat Pollak auf Grund der Vergleichung mit »tarentinischen« Vasen und Tonreliefs mit vollem Recht geschlossen, während Petersen (Röm. Mitt. XII 1897, 117 ff.) Analogien von etruskischen Spiegeln vermerkte, was nicht gegen tarentinische Herkunft spricht. Pollak hat ferner für die Darstellungen auf ähnliche Motive in der attischen Kunst des 4. Jahrhunderts hingewiesen und daraus, wie ich glaube, zu einseitig, auf eine unmittelbare Anregung der tarentinischen Künstler durch die attische Kunst geschlossen. Jedenfalls ist die stilistische Ausführung der Figuren ganz eigenartig unattisch. In ihr »eine Neigung zu in die Breite gehenden, ein wenig plumpen Formen« zu erkennen, ist mir nicht möglich. Vielmehr zeigen die Figuren eine ausgesprochene Eleganz, Zierlichkeit und Straffheit, wenn die Abbildungen nicht trügen, nur die technische Durchführung ist in einigen Exemplaren geringer und in Nebendingen nachlässiger.



Abb. 8. Bronzener Spiegelgriff im Louvre.

Zu den von Pollak beschriebenen acht Exemplaren kommen aber noch weitere und nicht die unwichtigsten hinzu. Nämlich abgesehen von dem mit Unrecht angezweifelten Berliner Stück bei Friederichs, Kleinere Kunst und Industrie S. 25 Nr. 11 (Pollak a. a. O. S. 204 Anm. 3) und einem unverzierten, aber nicht als Griff erkannten

Exemplar ebendort (Friederichs S. 330 Nr. 1552 e3) glaube ich in folgenden Spiegeln Arbeiten derselben Fabrik erkennen zu müssen:

1. in dem herrlichen Griff mit der Scylla im Louvre (Longpérier, Notices des bronzes antiques du Louvre nr. 252. Oben nach Phot. Giraudon 160 abgebildet, Abb. 8);

2. in dem Griff mit der delphinreitenden Nike in der Bibliothèque nationale (Babelon-Blanchet, Catalogue S. 552 Nr. 1349);

3. in dem Griff Auktionskatalog Lambros-Dattari, Paris 1912, Taf. XVIII, Nr. 252 aus Süditalien, offenbar aus derselben Form wie Pollak Nr. 4 in Catania;

4. in dem Spiegel aus Lokri Notizie d. sc. 1913 Suppl. S. 49 Fig. 63. Mit diesem Spiegel geht, worauf mich wiederum Zahn aufmerksam gemacht hat, ein kleines Relief aus Aptera in Kreta nahe zusammen (Berlin Terr.-Inv. 8411, Arch. Anz. 1895, 133 Nr. 67), ebenso mit dem in Pollaks Liste unter 5 genannten Spiegel aus Vizzini in Sizilien (Notizie d. sc. 1902, 215). Das kretische Relief ist nichts anderes als der Abdruck aus einer Form eben für ein solches Spiegelrelief, das sich möglicherweise ein kretischer Toreut gelegentlich aus Unteritalien mitgebracht hat, oder es ist in Kreta selbst nach einem dort vorhandenen unteritalischen Spiegel hergestellt worden. Für die Herkunft dieser Spiegel ist das Relief ohne Bedeutung. Es beweist höchstens, daß der Export von Luxusgegenständen aus Unteritalien nach Kreta an der Tagesordnung war;

5. in einem aus Gerace marittima in Sizilien stammenden Spiegel, der sich ehemals in der Sammlung Guilhou befand (Auktionskatalog Guilhou 1905 Nr. 318 Taf. XII); hier ist eine sitzende Sphinx dargestellt;

6. zum de Spiegel aus Gerace gesellt sich als nahverwandt ein zweiter aus Lokri (Notizie d. sc. 1913 Suppl. S. 18 Fig. 18) gleichfalls mit einer sitzenden Sphinx. Die beiden Stücke 5 und 6 dürften einer etwas älteren Stufe angehören; es ist, wie es scheint, nicht schwierig, für diese Spiegel wie für andere unteritalische Geräte aus Bronze Entwicklungsreihen festzustellen.

Der Stil der Figuren in den neu hinzugekommenen Spiegeln, die Technik des ausgeschnittenen Reliefs, der herzförmige Ansatz bei dem Spiegel mit der Scylla und anderen, alles stimmt mit den schon bekannten Griffen überein. Die Scylla, die aus einem echt unteritalischen schweren Akanthuskelch herauswächst, ist mit den Scyllafiguren apulischer Vasen nah verwandt; die Sphinx von Gerace erinnert lebhaft an die Sphinxe, die als Füße pränestinischer Cisten verwendet sind, und die Delphinreiterin würde sich als Motiv sehr gut für Tarent verstehen lassen.

Ich habe mich nun mehrfach davon überzeugt, daß die Scylla sich in ihrer Körperbildung mit den knappen, straffen Formen aufs nächste zu der Nike stellt. Auch für die Form des im Verhältnis zum Körper großen Kopfes gilt das und ebenso für die Einzelformen des Gesichts, soweit die Erhaltung der Nike die Vergleichung überhaupt gestattet. Hinzuzufügen wäre noch, daß das Kyma über dem Relief des Eimers seine nächsten Parallelen in pompejanischen Bronzen findet, also gleichfalls einheimisch-unteritalischer Tradition folgt.

So möchte ich auch diesen Eimer als einer tarentinischen Werkstätte entstammend ansehen.

Greifswald. Erich Pernice.

EIN AKROTER DES »PEISISTRATISCHEN« ATHENATEMPELS.

Wer von der Beschäftigung mit den archaischen »Korai« der Akropolis herkommt, wird den Torso einer Nike Nr. 694 des Akropolis-Museums (Abb. 1, 2, 9)[1] als anders geartet empfinden. Er wirkt schlichter, die Formbehandlung ist von überraschender Kraft und Frische. Schattenbildende Motive, die dort die gesamte Oberfläche des Gewandes überziehen, sind bei ihm sparsam verteilt. Dafür heben sich die wenigen Falten kraftvoll plastisch ab, und die Zickzackfältelung des Randes ist in so großen Zügen wie bei keiner der Korai vorgetragen.

Die Besonderheit der Nike 694 hat man dahin gedeutet, daß sie an das Ende der archaischen Epoche gehöre: es sei die schlichte Natürlichkeit der Tempelskulpturen von Olympia darin vorgebildet[2]). Dabei fiel auf, daß das Werk in mancher Beziehung zweifellos altertümlicher Typik folgt: in der »Knielauf«-Stellung, der Wendung des Kopfes geradeaus gegen den Beschauer, in der Form der aufgebogenen, dem Rücken nur gleichsam anklebenden Flügel — alles dies im Gegensatz zu einer andern Nike der Akropolis Nr. 690 (Abb. 7, 8), die doch nach der Wiedergabe von Gewand und Haar selbst noch archaisch ist.

Aber auch der Gewandstil des Torsos 694 ist archaisch. Das wird klar bei jedem Versuch, die Abweichung von der archaischen Formensprache irgendwie zu fassen. Man stelle die Statuette Akr. 688 daneben[3]). Sie ist ein sicheres Beispiel für das Eindringen neuer Elemente am Ende der archaischen Entwicklung; ein archaischer Typus der stehenden weiblichen Gewandfigur — mit dem Mantel über beiden Schultern — ist durchsetzt mit wulstigen Falten, wie sie sich in der Wirklichkeit aus der Natur des schweren Wollstoffes ergeben. Es sind eben diese Falten, die an dem Peplos der olympischen Giebel zu voller Herrschaft gelangen. Bei der Nike 694 wird man vergebens nach Ähnlichem suchen. — Oder man mag die Frauengestalten von Olympia selbst vergleichen. Eine Gewandpartie an Brust und Schulter der Lapithin R (Olympia III Taf. 32) scheint der Nike 694 in der Tat nahezukommen. Aber aus der Gegenüberstellung wird deutlich, wie die Faltenzüge bei der Lapithenfrau in »natürlicher« Unregelmäßigkeit verlaufen, während sie bei der Nike nach archaischem Gesetz, nur Schritt für Schritt die Richtung ändernd, angeordnet sind[4]). Wir bemerken weiter

[1]) Vgl. Brunn-Bruckmann Taf. 526 r. oben. Seitdem ist ein Stück des r. Oberschenkels dazugekommen.

[2]) Arndt zu Br.-Br. 526 r. oben. — Lechat, Sculpt. av. Phidias 369 ff. und Au Musée de l'Acropole 176 Anm. 2, 3; derselbe schon BCH. XII 1888, 437 »archaisme mitigé«. — Weniger bestimmt äußern sich Dickins im Cat. of the Acropolis Museum (Entstehung um 480 — im Text zu Akr. 140 sogar ohne Einschränkung »pre-Persian«) und Pavlovsky, Die Skulptur in Attika bis zu den Perserkriegen (Anfang des 5. Jahrhs. — später als Akr. 690 — von einem attischen Künstler, der sich vom »chiotischen« Einfluß freizumachen strebte). — Die Fundumstände, die Dickins anführt, entscheiden nicht, da in der betreffenden Gegend die Schichten nicht ungestört sind: Kavvadias-Kawerau, Ausgrab. der Akropolis 40.

[3]) Schrader, Auswahl arch. Marmorsk. 39/40.

[4]) Die letzten gegen die Körpermitte hingehen nicht von der Schulter aus, sondern von dem Gewandsaum des Obergewandes, dessen Borte offenbar gemalt war. — Die letzten beiden links sind unter der r. Achsel in gleichlaufenden Kurven hindurchgeführt.

bei dem Vergleich, daß der Künstler von Olympia anliegendes Gewand und frei fallendes zu unterscheiden unternimmt — bei der Nike gehen ohne solche Rücksicht die Faltenzüge über die Brust herab: lederartig glatt, wie eben nur in archaischer Kunst, schließt sich das Gewand der Form des Körpers an.



Abb. 1. Akr. 694.

Von den Vertretern der Spätdatierung ist noch besonders auf die Athena-Statuette Akr. 140 hingewiesen worden. Sie ist im eigentlichen Sinne »Vorstufe« von Olympia, durch den Peplos und die Entlastung des einen Fußes von der letzten archaischen Tradition geschieden, eine gewisse Starrheit des Gewandstoffes noch von dorther bewahrend. Auch hier wird man die Erneuerung des Gewandstils leicht erkennen, z. B. auch in dem Beginn der Röhrenbildung an den Steilfalten der Standbeinseite, und man wird demgegenüber abermals die Unmöglichkeit empfinden, bei der Nike 694 entsprechende Einzelzüge aufzuzeigen. Indes jener Hinweis zielt auch weniger auf den Stil als vielmehr auf eine Einzelheit der Tracht: durch die ganz kurzen Ärmel, die nicht mehr als den Ansatz der Oberarme verdecken, sollen Athena 140 und Nike 694 »unvermeidlich verknüpft« sein [1]). Dagegen ist zu sagen, daß die gleiche Ärmelform in Verbindung mit dem langen Chiton bei einer Bronzestatuette mit faltenlosem Gewand zu finden ist: BCH. XII 1888 Taf. 11 S. 397 (vom Ptoion), ja bei einer noch älteren Marmorstatuette [2]), Athen Nat.-Mus. Nr. 4, vom gleichen Typus wie die Beckenstützen von Olympia und Delphi; unter den dekorativen Bronzefigürchen der Nike zeigt ein mit den Sammlungen Lambros-Dattari versteigertes Exemplar diese Tracht (Auktion Paris 1912, n. 210 Taf. 16), und auf Vasen ist sie

[1]) So Dickins im Catalogue zu Nr. 140, nachdem Lechat das Stück zum Beweis herangezogen hatte. — Abb. Ἐφημ. ἀρχ. 1887 Taf. 8 (auch Seitenansicht); nach Phot.: Lechat, Au Musée de l'Acr. 289 Fig. 20; Österr. Jahresh. XIV 1911, 66 (Schrader).

[2]) Gleichfalls vom Ptoion; erwähnt BCH. XII 1888, 398, 8. Alte Phot. in München.

vielfach während des 6. Jahrhunderts nachzuweisen [1]). Auf die Zeit jener Athenastatuette ist also die Form der knappen Ärmelansätze keineswegs beschränkt, auch nicht für diese Zeit charakteristisch. Vielmehr scheint es sich da um ein letztes vereinzeltes Vorkommen zu handeln.



Abb. 2. Akr. 694.

Noch ein Einzelzug der Tracht erinnert unmittelbar an den Peplos von Olympia: die Knüpfung des Kleides auf beiden Schultern. Aber die Nike trägt nicht ein Gewand mit Überschlag. Bei einem solchen wäre die verschiedene Länge der Zipfel ganz ohne Beispiel. Sie paßt zu dem archaischen Mäntelchen, das in der Regel schräg umgelegt wird, das aber auch öfter auf beiden Schultern geknüpft erscheint [2]). Das Besondere ist nur bei der Nike, daß beide Arme davon freibleiben — offenbar, um die kurzen Ärmel sehen zu lassen. Für solche Verbindung der beiden Gewandstücke vermag ich einen weiteren Beleg nicht anzuführen — jedes einzelne von ihnen ist charakteristisch archaisch.

[1]) Die Bronzenike auch bei Reinach, Rép. stat. III 258, 2. Vasen: Bologna necropoli Felsinee, Pellegrini n. 5 S. 5; Bibl. nat., De Ridder n. 225 S. 137, n. 260 S. 173; Akropolis, Graef n. 1538 a Taf. 81 (Athena) — Brit. Mus. B148, J. H. St. XIX 1899 Taf. 6, 2; Louvre, Pottier F 3 Taf. 63, F 130 Taf. 74 (Mänaden) — Akr., Graef n. 779 Taf. 47 (Klagende) — Louvre F 287 Taf. 83 (Aphrodite und Hera beim Parisurteil). — Immer sind es wohl »Scheinärmel« in dem von M. Bieber (Jahrb. XXXII 1918, 101 ff.) dargelegten Sinn; der Zuschnitt beim Torso 694 besonders deutlich.

[2]) Die Beispiele zusammengestellt von Lechat, Au Musée de l'Acr. 175 f. — Sculpt. av. Phidias 224, 4: Akr. 600, 673, 605, Delphes IV Taf. 34,

Die Tracht also scheidet als Beweisgrund für eine Entstehung nach 480 aus. Es war ohnehin bedenklich, ihr entscheidendes Gewicht beizumessen gegen solche Eigenschaften des Werkes, die nicht von außen gegeben sind, sondern das Verhältnis



Abb. 3. Akr. 693.



Abb. 4. Akr. 693.

des Künstlers zur Wirklichkeit — die Stufe der Entwicklung, die er erreicht hatte — erkennen lassen.

* * *

Wir dürfen hoffen, die Vergleichspunkte der formalen Art zu vermehren, wenn wir andere Niken der archaischen Zeit in den Kreis der Betrachtung ziehen. Die Funde von der Akropolis bieten eine günstige Auswahl; von drei weiteren Marmorfiguren sind entsprechende Bruchstücke erhalten [1]). Wir betrachten zunächst jede für

1 u. 2. — Die Tracht von Akr. 694 richtig bestimmt: Lechat, Au Musée 176 Anm. 3. Am Hals war der Chitonrand nur gemalt (die beiden Säume übereinander plastisch angegeben bei der großen Nike von Delphi).

1) Daß von allen wie auch von 694 hier neue Abbildungen gegeben werden können, ist der Uneigennützigkeit Schraders zu verdanken, der mir die

sich und suchen ohne Rücksicht auf die Frage des Torsos 694 ihre Stelle in der Kunstentwicklung zu bestimmen.

Die kleine Nike Nr. 693 (Abb. 3, 4) — bei ihr allein ist der Kopf erhalten — gehört unmittelbar zu einer besonders in die Augen fallenden Gruppe der Akropolismädchen, die den nichtattischen, vom Osten kommenden Stil am reichsten und zierlichsten entwickelt zeigt. An Kopf und Oberkörper etwa der Kore Akr. 675 wird man



Abb. 5. Akr. 691.



Abb. 6. Akr. 691.

Unterschiede der Arbeit finden — das Stirnhaar frischer bei der Nike, ihre Schulterlocken in schlichteren Strähnen fallend; aber alle Motive des Haares und der Gewandung kehren gleichartig wieder. Am Oberkörper ist nur aus unbedeutenden Veränderungen des Korentypus zu ersehen, daß eine bewegte Gestalt gemeint ist: im Rücken ein leichter Schwung im Fall des Nackenhaares und entsprechend schräg gerichtete Falten; vorn ist es allein die steife Faltenbahn unter der linken Achsel, die im Gegensinn der Flugrichtung zurückgeweht wird. Am Unterkörper dann wieder die sanfte Kurve wie am Nackenhaar; als Beispiel ähnlicher Bewegung (und auch als stilverwandt) möge man das von Schrader, Festschr. S. 50/51 abgebildete Fragment von der Akropolis vergleichen — den bis zur Basis erhaltenen Unterkörper einer Frau, die in mäßiger Eile auf festem Boden läuft. Es handelt sich auch bei der Nike offenbar trotz der Knielaufstellung um eine langsam dahinschwebende Gestalt. — Das Motiv, daß das lange Kleid vom Winde bis übers Knie hinaufgeschoben wird, ist sehr altes, hier nur übernommenes Gut; es findet sich schon bei der Nike

für ihn hergestellten Aufnahmen gütigst zur Veröffentlichung überlassen hat. Auch sonst bin ich durch sein Interesse und seine Kritik bei dieser Arbeit wesentlich gefördert worden.

von Delos, wo es der erste noch alleinstehende Beleg dafür ist, daß der Künstler sich vorzustellen suchte, wie der Luftwiderstand auf die Gewandung wirken muß.

Der Torso Akr. 691 (Abb. 5, 6), unwesentlich größer als 693, unterscheidet sich auf den ersten Blick durch die heftige Bewegung, von der besonders die Haare — Schulterlocken und Nackenhaar — ergriffen sind. Auch ein Stoffstreifen am rechten Arm entlang, den wohl die r. Hand gefaßt hielt, scheint gleich den Haaren im Wind zu flattern. Aber so lebhaft die Bewegungsvorstellung ist, sie dehnt sich doch auch hier nicht auf alle Teile des Gewandes aus. Deutlich ist sie noch zwischen linkem Arm und Körper, an der gleichen Stelle also wie bei 693. Aber die Falten an dem schräge über die Brust gezogenen Mäntelchen schwingen nach entgegengesetzten Richtungen auseinander. Und die Linien am Gewand des Unterkörpers sind gar nicht durch die Vorwärtsbewegung der Gestalt bedingt: wie es auch bei ruhig stehenden Figuren vorkommt [1]), rafft die Hand das Kleid vor der Mitte des Körpers. Das gleiche Motiv der Hand und die starre (allenfalls leicht konkav geschwungene) Stoffmasse, die von der Hand herabfällt, treffen wir ebenso bei den kleinen Niken von Delphi [2]); nach ihrem Vorbild werden wir den Gewandfuß der athenischen ergänzen dürfen. — Daß nun doch der einheitliche Eindruck einer fast stürmischen Bewegtheit zustande kommt, beruht auf dem Charakter der Linienführung; sachlich verschieden motiviert verläuft sie überall gleichartig in Kurven, und zwar in solchen von stark ausgeprägter, vielfach gegensätzlicher Biegung. Auch so betrachtet ist dieser Torso von 693 augenfällig verschieden. Ein Drittes ist die Abweichung im Verhältnis von Gewand und Körper. Bei 691 konnte von »Linien« des Gewandes und der Haare gesprochen werden. Sie umspielen den Körper, helfen seine Formen deutlich machen; die Gesamtform des Werkes ist vorwiegend durch die Körpergestalt bedingt. Bei 693 dagegen (und der zugehörigen Gruppe der Korai) gibt es Stoffmassen, die Stücke des Körpers unklar machen — so daß ein Kontrast entsteht zu andern Teilen, in denen das Kleid eng anliegend gebildet ist.

Die Wiedergabe des Kleides — Stoffcharakteristik und Faltenbildung — und der Haare ist an beiden Werken gleich entwickelt; es zeigt sich darin kein Unterschied der Stilstufe. Also werden wir die sonstige so ausgeprägte Eigenart von 691 nicht aus zeitlich verschiedener Entstehung erklären [3]); sie deutet auf Herkunft aus einem andern Kunstkreis. Wesentliche, von uns erkannte Eigentümlichkeiten finden sich an ionischen Werken aus Kleinasien und Etrurien: die Vorherrschaft der Körperform und der Sinn für die ornamentale Linie [4]). Die Intensität der Bewegungs-

[1]) Akr. 611, 602, 670.

[2]) Fouilles IV Taf. 16/17 n. 4, 5. Die Mittelbahn am Unterkörper »konkav«, also umgekehrt wie bei 693 geschwungen.

[3]) Für frühere Entstehung von 691 sind Sophulis (Ἐφημ. ἀρχ. 1888, 91) und Dickins eingetreten, insofern mit Recht, als darin ältere Tradition fortwirkt — Pavlovsky für das umgekehrte Verhältnis auf Grund der stärkeren Bewegtheit von 691 (s. darüber unten S. 103 Anm. 1).

[4]) Musterbeispiele für beides sind der weibliche Torso mit dem Vogel, Berlin Inv. 1577, aus Kleinasien, abgeb. Kunst u. Künstler XIII, 539 (B. Schröder) und die nächstverwandte Statuette Berlin Inv. 1744, Ant. Denkm. III 52 Abb. 9; hier der Körper einer ruhigstehenden Figur von den ornamentalen Linien umspielt. Ähnliche am Unterkörper der Nike auf einer Caeretaner Hydria (Münch. Arch. Stud. 329). — Von dem »Vorherrschen der Körperform« zu scheiden ist das

vorstellung ist bisher fast ohne Beispiel, doch stammen ähnliche Erscheinungen wiederum vorwiegend aus dem Bereich der ionischen Kunst [1]). — Der Stil, den die Nike 693 vertritt, wird allgemein als im Ursprung inselionisch betrachtet, zuletzt ist wieder parische Herkunft dafür in Vorschlag gebracht worden (Schrader, Auswahl S. 24) — noch immer nicht mit zwingender Begründung. Bei 691 liegt die Auswirkung eines andern ionischen Stiles vor: so könnte die festländisch kleinasiatische Art von einem attischen Künstler aufgefaßt worden sein. Aber ehe wir die Zahl der Vermutungen vermehren, scheint es wichtiger, den Torso 691 aus seiner Vereinzelung innerhalb der Akropolisfunde zu befreien. Die Manier der Falten am Mäntelchen — stofflich dünn wirkend, dabei in den Flächen rundlich belebt — findet sich am ähnlichsten unter den Korai bei Nr. 685 (Schrader, Auswahl Taf. 7/8 S. 31), bei derselben die an natürliche Strähnen erinnernde Behandlung des Nackenhaares [2]). Nun ist gerade bei dieser Figur bemerkt worden, wie eng sich das Gewand dem Körper anschmiegt: sogar der von der Brust herabgehende große Zipfel des Mäntelchens nimmt die schräge Richtung des zurückstehenden Beines an. Damit wird der Zusammenhang zwischen beiden Werken über das Zufällige hinausgehoben. Auch die Art der Kore 685 — im besonderen der verhaltene Gesichtsausdruck im Gegensatz zu dem angespannten bei der Mehrzahl der Korai — läßt die Annahme möglich erscheinen, daß hier festländisch ionische Kunstform zugrunde liegt, die gesehen ist durch ein attisches Temperament.

Ein anderes, beinahe lebensgroßes Bild der Siegesgöttin, Akr. 690 (Abb. 7, 8), vertritt die letzte Stufe des archaischen Stils. Das ist alsbald an einer Reihe von Merkmalen erkannt worden, durch die sich das Werk vom typisch Archaischen scheidet [3]): statt des »Knielaufs« hier ein mäßiges Ausschreiten mit lockeren Knien, die Flügel, wie aus der Stückungsart erkennbar, organisch am Rücken ansetzend, der Kopf schräg zurückgewendet — eine Bewegung, die das Streben des Körpers nach der andern Richtung stärker wirksam werden läßt [4]). Auch die Haartracht (das Nackenhaar ist in einen kurzen Schopf zusammengefaßt) darf man zu den Anzeichen einer späten Entstehung rechnen. Dem entspricht es, daß nun die Bewegung, obwohl langsamer, entschiedener erfaßt ist in ihrer Wirkung auf das Gewand. Der große Zipfel des Mäntelchens schwingt vom Körper ab — ein Motiv, das auch technische Schwierig-

Durchscheinen des Körpers durch das Gewand (Studniczka, Jahrb. XXXI 1916, 223).

[1]) Die Lebendigkeit wo möglich noch übertroffen bei dem fliehenden Giganten am Siphnierfries — kurzes Gewand, Haare und Helmbusch einheitlich zurückgeweht; doch bleibt auch dieses Beispiel auf dem ganzen Frieswerk vereinzelt. — Lebhaft (fast wagerecht) abfliegendes Haar schon wesentlich früher: Tonrelief des Cab. d. Méd., Gaz. arch. VIII 1883, Taf. 49 Röm. Mitt. XXX 1915, 39; gemäßigter auf einer Scherbe aus Klazomenä, Ant. Denkm. II Taf. 56, 3 (ebenso auf der Françoisvase bei Troilos u. ö.). Stärkste Bewegung des Haares auf ionisch-etruskischen Erzeugnissen: Münch. Arch. Stud. 295 (sf.), 322 (Elfenbein).

[2]) Diese gleichwohl durchaus »archaisch« und zwar auf älterer Tradition beruhend: man vgl. das Stirnhaar der »samischen« (naxischen?) Kore Akr. 677, das Haar auf dem Oberkopf der Nike von Delos.

[3]) So urteilt schon Sophulis, Ἐφημ. ἀρχ. 1888, 92. — Beste Abb. der Vorderseite Br.-Br. Taf. 526 links.

[4]) Mit Unrecht hat man darin eine Ungeschicklichkeit des Künstlers gesehen. Die Nike wendet nicht den Blick »vom Ziel ab« — ohne ein Ziel zu haben, schwebt sie vorüber.

keiten macht und gewiß zuerst in der Malerei ausgebildet worden ist. Die Hand rafft wieder den Chiton vor der Mitte des Unterkörpers; aber davon abwärts sind nun lang wallende Falten gegeben, deren *S*-Kurve zum ersten Mal die Lösungen ahnen läßt, welche die freie Kunst für das bei lebhafter Bewegung zurückfliegende Gewand gefunden hat. Freilich, der in archaischer Tradition stehende Meister verrät sich dann doch in der Inkonsequenz, daß an der im Laufe vorwärts gewendeten Körperseite die Falten nicht zurückgeweht werden, sondern sich der Richtung des ausschreitenden Beines anschließen. Auf Vasen finde ich dafür die letzten eindeutigen Beispiele bei Euphronios (ἔγραφσεν), während schon bei Brygos diese Entwicklungsstufe überwunden wird. — Was lernen wir aus diesem gesicherten Beispiel für die l e t z t e Stufe des archaischen Gewandstils? Im Verhältnis zum Körper ist noch der gleiche Gegensatz von anliegenden und selbständigen Gewandpartien wie bei 693 zu spüren, und die Gleichgiltigkeit gegen den Körperumriß hat eher zugenommen. Aber es gibt keine Stoff m a s s e n mehr, sondern der Stoff ist eigentümlich dünn und steif geworden; mitbewirkt ist das durch parallele Riefen, deren kräftigste jeweils dem Rand der Faltenschicht entlang läuft. Bei dem Weihgeschenk des Euthydikos (Akr. 686, 609) ist der Prozeß noch ein weniges weiter fortgeschritten, und die Kore 688 zeigt diese sauber geschichteten, gleichsam »festgebügelten« Falten neben den wulstigen des neuen Stils. Die Trockenheit der Gewandbehandlung bei der Nike fällt aber um so



Abb. 7. Akr. 690.

mehr auf, als die hindurchtretenden Teile des Körpers, Arm und Brust, und ebenso der nackte Hals, eine vorher unbekannte Weichheit der Schwellung zeigen. So steht es also gegen das Ende der archaischen Epoche: das Interesse am nackten Körper ist im Wachsen — der archaische Gewandstil im Absterben, ohne daß schon Anzeichen eines neuen zu bemerken wären.

Der Torso 694 mit seiner besonders lebendigen, plastisch vollen Faltenbehandlung gehört nicht in die zuletzt betrachtete Entwicklungsreihe. Es ist aber auch durchaus unwahrscheinlich, daß zu gleicher Zeit oder gar in der Folge der leblos gewordene Gewandstil neue Kraft gewonnen haben sollte. Die Frische des Vortrags rein archaischer Formen erklärt sich nicht aus später, sondern aus verhältnismäßig früher Entstehung. — So stellt sich denn auch der Torso 694, wenn wir ihn unter die besprochenen Niken einzureihen suchen, ohne Zweifel zu den beiden älteren — wie auf Grund der längst als altertümlich erkannten Züge, so auch nach den neu gewonnenen Kennzeichen[1]): Mangel an durchgehender Bewegtheit des Gewandes verbindet ihn im besonderen mit 693 — am meisten augenfällig durch den großen Zipfel des Mäntelchens, der beidemal wie bei einer ruhig stehenden Figur gerade



Abb. 8. Akr. 690.

[1]) Das Fehlen der Schulterlocken bei 694 ist nicht auffällig, wie es Lechat erschien, sondern z. B. bei den kleinen Bronzeniken von der Akropolis (den langgewandeten) die Regel.

herabhängt[1]). Was aber das Verhältnis von Gewand und Körper angeht, so läßt 694 eher an 691 denken; zwar ordnet sich das Gewand nicht so vollkommen unter wie dort — es hat stellenweise ein eigenes Volumen bekommen wie an 693; dabei läßt es jedoch den schlanken Körper in den Hauptteilen klar hervortreten. — Dieses letzte Urteil setzt nun freilich voraus, daß auch in dem beschädigten Teil des Rumpfes das Kleid sich an den Körper anschloß. Die Frage, wie weit der Tatbestand erkennbar, muß uns daher einen Augenblick beschäftigen: Daß an der linken Körperseite (der r. der Statue) trotz der Beschädigung der Kontur der Statue im wesentlichen erhalten ist, dafür sprechen folgende Beobachtungen: Die Kurve, die an der r. Körperseite den Ärmelrand fortsetzend bis nach dem gehobenen Oberschenkel hin verläuft, wiederholt sich im Gegensinn auf der andern Seite; hier setzt sie unter der l. Achsel an, hebt sich zuerst gegen den anders gefärbten Flügel, dann, in dem Kontur des abfliegenden Zipfels, gegen die freie Luft ab. Diese symmetrischen Linien sollten gewiß in der Silhouette der Figur wirksam werden. Im Rücken wird das besonders augenfällig durch die symmetrische Anordnung sämtlicher Faltenlinien des Mäntelchens. Daß es aber wirklich dem Künstler auch in der Vorderansicht auf die Erhaltung dieser Silhouette ankam, beweist die Führung des Obergewandsaumes unter der linken Achsel: wie in der Nebenansicht (Abb. 9) erkennbar, schwingt er nicht ab, sondern legt sich an den Körper an; es handelt sich um ein kurzes Stück Stoff, das in einen Klunker endigt, und dieser Klunker befindet sich genau in der beschriebenen Kurve des Außenkonturs (s. Abb. 1). Die hier klar erwiesene Rücksicht auf den Umriß ist gewiß nicht durch ein frei abfliegendes Gewandstück wiederum durchkreuzt worden. Sie gehört zu den grundlegenden Wirkungselementen der Komposition und eben damit zu den Zeichen früherer Entstehung, wodurch das Stück ebenso wie durch die unvollkommene Bewegungsillusion von 690 abrückt.

* * *

Auch unsere besonderen Beobachtungen an archaischen Marmorniken, über Plastik und Bewegtheit ihres Gewandes, bestätigen also die Einsicht, die aus andern Vergleichen gewonnen war. Der Stil der Nike 694 ist einheitlich archaisch. Wir können jetzt hinzufügen, daß sie auch nicht ein Werk der letzten Stufe, sondern von der Höhe des archaischen Stiles ist.

Wenn wir aber einmal dessen sicher sind, so vollzieht sich leicht der Anschluß an eine gleichgeartete Schöpfung: die Athena aus dem Giebel des erweiterten Hekatompedon ist von derselben Stilstufe und auch sie von der Masse der gleichzeitigen Koren getrennt — andern Wesens, frischer und, das Antlitz zumal, so lebendig, daß sie natürlicher wirkt, ohne doch in der Formgebung der Natur näher zu sein. Bei ihr nun auch wie bei der Nike Sparsamkeit in der Belebung der Oberfläche und statt dessen ausgesprochen körperhafte Gestaltung, wobei kräftig schattenbildende Motive gegen große einfache Flächen abgesetzt werden. Dem Ganzen haftet die Eigentümlichkeit

[1]) Bei den dekorativen Bronzefigürchen von der Akropolis hängt nur einmal der große Zipfel gerade herab: De Ridder nr. 806; zurückschwingend ist er gegeben: nr. 807, 808, 811—814.

an, daß die Form nicht zu vollkommener Schärfe herausgearbeitet ist; es liegt noch, wenn auch schleierdünn, eine Schicht darüber; beim Nackten im besonderen gibt es nur weich gerundete Übergänge, auch wo die Härte des Knochens darunter fühlbar wird. Das aber ist eine Eigentümlichkeit, die den Gigantengiebel des Hekatompedon — und die Nike 694 — unabhängig vom Zeitstil, mit den Olympiaskulpturen verbindet. Sie entspringt offenbar einer bestimmten Absicht auf monumentalen Stil. Die Ägineten sind das archaische Gegenbeispiel einer fest umrissenen, höchst präzisen Formgebung; und zu den olympischen Giebelfiguren treten die des Parthenon in den entsprechenden Gegensatz.

Es war der eigentümlich volle — die bestimmte Form umhüllende — Charakter der Marmorarbeit, der mich zuerst vor dem Torso 694 an die Bruchstücke vom Hekatompedon denken ließ. Es ist zuzugeben, daß durch Einzelheiten der Ausführung der Beweis nicht wesentlich gefördert wird [1]). Indes, die verschiedenartige Zerstörung beider Werke ist dem Vergleich ungünstig, wie auch besonders die Verschiedenheit der Typen selbst. So ist für die Haartracht der Nike am Gigantengiebel keine Parallele zu finden — das hört auf, ein Bedenken zu sein, wenn man sich erinnert, daß die drei erhaltenen Giganten in der Bildung des Nackenhaares untereinander abweichen. Oder es scheint die Randfältelung bei der Athena, auch wenn man die verstoßenen Teile zu ergänzen versucht, nicht völlig mit derjenigen des Nike-Gewandes übereinzustimmen. Der Stoff wirkt bei diesem weniger schwer, die Faltenzüge sind teilweise stärker unterschnitten. Da es aber gerade diejenigen sind, die vom Winde leicht gebläht erscheinen, so könnte der veränderte Gegenstand die abweichende Behandlung veranlaßt haben: wir werden dem Künstler des Gigantengiebels die Fähigkeit zu solcher Unterscheidung wohl zutrauen.— Das Wesentliche bleibt die Übereinstimmung des plastischen Gesamtcharakters. Diese mag uns noch einmal ein Vergleich deutlicher vor Augen stellen. Es ist ein günstiger Umstand, daß uns Athena und Nike eines andern archaischen Künstlers erhalten sind — unter den Resten vom Schmuck des alten Apollontempels in Delphi (Fouilles IV, Taf. 34, 2 u. 36; BCH. XXV 1901, Taf. 18, 1 u. 16). Bei dieser Athena fliegt das Obergewand zurück, der lange Chiton

[1]) Die Linien am Gewand des Unterkörpers der Athena haben das gleiche kräftig eingekerbte Profil wie an der Rückseite der Nike; es ist unsymmetrisch gekerbt — nach der einen Seite mit scharfem Knick, nach der andern allmählich in die Fläche übergehend. (Motiviert sind die »Linien« an der Nike dadurch, daß die beiden Hände — was Schrader erkannt hat — das Gewand gefaßt halten, die r. zieht es fast wagerecht nach vorwärts, die l. dagegen ziemlich steil nach oben.) Der Kontur der flachgehaltenen Randfältelung an der Rückseite der Nike kehrt sehr ähnlich wieder an einem kurzen Randstück an der Rückseite der Athena (außen am r. Oberschenkel). Auch der starke Unterschied in der plastischen Gestaltung der Vorder- und Rückseite liegt beidemal vor, aber er ist auch sonst nicht ohne Beispiel. — Der Nike eigentümlich ist die Bildung von vier Faltenzügen, deren Ansätze unterhalb des r. Oberschenkels erhalten sind (auf der Abb. schwer erkennbar); es sind Grate, zwischen denen die Fläche konkav geschwungen ist (solche schon auf der Rückseite der Nike von Delos); zwei rechts, neben dem großen Zipfel und ungefähr in dessen Richtung herabgehend, zwei links, im Bogen verlaufend, und zwar im gleichen Sinn wie der Saum des übers Knie hinaufgeschobenen Gewandes bei 691 und 693.

scheint gegen die Schenkel zu schlagen. Im Gegensatz dazu beruht die Wirkung bei der Athena vom Hekatompedon auf dem mächtigen Schritt, das Kleid ist wenig daran beteiligt (die Faltenbahn in der Mitte des Unterkörpers verläuft geradlinig steif, sie ist nur im ganzen etwas schräg zurückbewegt). Den Grad der Natürlichkeit in der Bewegung des Gewandes wie bei der delphischen Athena wird man auf attischen Vasen nicht früher als beim Brygosmaler finden. Die Athena vom Hekatompedon vertritt demgegenüber eine ältere Stilstufe; in ihr ist noch die Tradition vom s.f. faltenlosen Gewandstil her erkennbar. Zwischen den beiden Niken besteht das gleiche Verhältnis. Den steifen Falten bei der Athena von der Akropolis entspricht der gerade herabhängende Zipfel am Mäntelchen der Nike 694. Und wie an dieser ist bei der Athena der Umriß betont, die Wirkungsabsicht rechnet mit ihm — während bei den delphischen Stücken die Bewegung des Gewandes das Interesse vom Außenkontur ablenkt. Übrigens ist auch in Delphi das Nike-Gewand unterschieden: in der schwach s-förmigen Biegung der Falten am Oberkörper, die bei der Athena nicht wiederkehrt, ist die spezifische Wirkung des Windes auf den Stoff zum Ausdruck gebracht — mit andern Mitteln, aber auf Grund derselben Vorstellung, aus der wir die abweichende Behandlung des Gewandes bei der Nike von der Akropolis erklärt haben.

Zu der stilistischen Verwandtschaft kommt eine solche der technischen Herrichtung. An der Nike 694 ist auf eine durchaus ungewöhnliche Weise angestückt, mit ebenen, senkrecht aufeinanderstoßenden Ansatzflächen. Ich kenne ein einziges Beispiel für ein ähnliches Verfahren, und dieses findet sich am Eckgiganten C aus dem Hekatompedongiebel; hier kehrt auch die feine Rauhung mittels des Zahneisens wieder, an der unfertigen Stelle des Rückens des Giganten (Phot. Alinari 24 603) wie an den Stückungsflächen der Nike. Bei der Seltenheit einer solchen Herrichtung unterstützt dieses Zusammentreffen die Annahme, daß beide Figuren aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen sind [1]).

* * *

Wir können aber von der Übereinstimmung des Stils und der Stückungstechnik absehen, und noch auf einem andern Wege stellt sich die Verbindung zwischen den beiden Werken her. Am Giganten ist der Kopf angesetzt, und weil er überhängt, bedurfte es besonderer Sicherungen. Auch bei der Nike muß das umständliche Vorgehen einen besonderen Anlaß haben. Bei ihr ist schon die Stelle auffällig, an welcher angestückt wurde, und außerdem die Treppenführung des Schnittes. Was zunächst diese angeht, so hat sie offenbar den Zweck, den Schnitt zu verdecken: das ganz erhaltene senkrechte Stück ist völlig hinter dem Rand des großen Zipfels verborgen (s. Abb. 9); die ungedeckten wagerechten Stücke fallen weniger in die

[1]) Die Stückungsflächen am Giganten fallen mit der absoluten Senkrechten und Wagerechten zusammen. Auch bei der Nike ist dies das Wahrscheinlichste; auf unserer Abbildung ist die Stellung des Torsos dementsprechend geändert: der r. Teil der modernen Basis ein wenig gehoben.

Augen bei ihrer Aufteilung, als wenn die Horizontale in einem durchgeführt wäre. Wie ging aber die Schnittführung jenseits der jetzigen Bruchstellen weiter? Der wagerechte Schnitt rechts oben endigte gewiß am Außenkontur der Statue. Aber auch an die fragmentierte Stückungsfläche links unten wird nicht nochmals eine Wagerechte angesetzt haben: abgesehen davon, daß der Schnitt damit die »Deckung« durch den parallel laufenden Faltenrand verließe, würde er nicht bis zum linken Außenkontur durchgeführt werden können; denn nach allen Analogien aus Marmor haben wir anzunehmen, daß das vorgesetzte Bein nackt aus dem Gewande trat (durch die Kurve der unterhalb des r. Oberschenkels erhaltenen Faltenansätze wird das bestätigt) — vom Gewandrand war alsdann der Unterschenkel, wie schon bei der Nike von Delos, durch einen leeren Raum getrennt. Viel wahrscheinlicher verlief also der senkrechte Schnitt geradeaus weiter bis zum Auflager der Figur. Es ist bemerkenswert, daß er genau mit der Mittelachse des Oberkörpers zusammenfällt, die Anstückung beschränkte sich also auf die rechte Hälfte der Figur, und zwar auf ihre untere Ecke. Was mag den Bildhauer zu dieser Anordnung geführt haben? Sie wird verständlich, wenn die Statue nur mit diesem Teil aufruhte. Das konnte der Fall sein, wenn sie ein Eckakroter war (auf der linken Ecke des Gebäudes): nur der jetzt verlorene Block war in die Basis eingelassen, die linke Hälfte sprang vor — hing über — am äußersten Ende der schräg absinkenden Giebelsima. Dies alles ist einstweilen Hypothese; aber es erklärt den Befund der Anstückung. Wir verstehen besser als bei Aufstellung auf der Giebelmitte oder auf einem Pfeiler, wie der Bildhauer auf solche Art der Anstückung verfallen konnte. — In der unteren wagrechten Ansatzfläche steckt der Rest eines sehr kräftigen Dübels: auch seine besondere Stärke ist erklärt, wenn der Hauptteil der Figur damit befestigt war und nicht der obere übergreifende Block in der linken Hälfte selbst die Basis erreichte [1]).



Abb. 9. Akr. 694.

Eine andere Gestaltung des Eckakroters habe ich im Zusammenhang mit der Nike von Delos vorgeschlagen (Münch. Arch. Stud. S. 331—337): der vorgestellte Fuß wird durch die Volutenendigung der Sima unterstützt. Die Möglichkeit einer solchen Lösung wird durch das Vasenbild Roulez, Vases de Leide Taf. 19 bewiesen, wo sich bäumende Pferde genau entsprechend als Akrotere angeordnet sind; und sie

[1]) Dickins mit Bezug auf die technischen Vorkehrungen: a position as akroterion is the most likely.

wird durch den Befund bei der Bronzestatuette Brit. Mus. 491 (Münch. Arch. Stud. S. 333) bestätigt. Läßt sich aber auch die Verbindung der Nike mit einem Giebel ohne Volutenendigung wahrscheinlich machen? Aus archaischer Zeit gibt es wenigstens einen Beleg auf der Scherbe eines s.f. Pinax von der Akropolis (Abb. 10)[1]. Nur ist hier die laufende Frau, die wir auf der Giebelecke sehen, ungeflügelt; daß sie in der Hand einen Kranz hält, ist aber eines der für Nike gesicherten Motive. Zwischen dem unteren Gewandsaum und der Sima ist eine Stütze angegeben, die beim Torso 694 in Anbetracht des gemäßigteren Schrittes entbehrlich scheint. Im übrigen werden wir Genauigkeit in der Wiedergabe von architektonischen und dekorativen Einzelheiten bei einem Handwerkserzeugnis wie diesem Pinax gewiß nicht zu erwarten haben. Es bedeutet unter solchen Umständen eine wichtige Ergänzung, daß uns an einer der erhaltenen archaischen Ecksimen die oben vorausgesetzte Form des Auflagers vor Augen tritt: in Olympia am Schatzhaus von Megara (Abb. 11 a, b) war das Eckakroter dicht an das Simaende gerückt, und es scheint keine eigene wagrechte Basis mehr gehabt zu haben, da ein schräger Rand der Bettung über der Sima — deren Steilheit etwas abschwächend — sichtbar wird. Aber auch am Tempel von Ägina ist die horizontale Fläche der Basis so knapp bemessen, als für die kauernden Fabeltiere unentbehrlich ist, die Ecke des Blockes ist (wie auch zu beiden Seiten des Mittelakroters) abgeschrägt. Darnach erst, z. B. am Parthenon (und den Propyläen) begegnen wir der uns geläufigen Form einer Akroterbasis mit rechtwinklig umbiegender Kante, erst bei dieser Gestaltung tritt die Horizontale der Basis in wirksamen Gegensatz zu der Giebelschrägen[2]. Die Folge dieser Beispiele wird typisch sein für die Gesamtentwicklung. Die horizontale Standfläche ist nicht das



Abb. 10. S. f. Pinax von der Akropolis.

[1]) Inv. Nr. X. 36. Erwähnt Münch. Arch. Stud. 334 Anm. 3. Unsere Abb. ist nicht in allen Einzelheiten zuverlässig; es liegt ihr eine Durchzeichnung aus dem Material Graefs zugrunde, in der nach einer sehr kleinen Photographie einiges verbessert werden konnte.

Das delphische Paar von archaischen Niken (s. o. S. 102 A. 2) muß, wenn es zu dem Giebel mit dem Dreifußraub gehört, nach seiner Größe auf dem First des Gebäudes gestanden haben, ist also auf die beiden Fronten zu verteilen; so, mit weiterer Begründung: Dinsmoor in BCH. XXXVII 1913, 77 ff.

[2]) Abb. 11 a, b nach Olympia I Taf. 37 u. II Taf. 119, 5 — c. d. nach Furtwängler, Aegina Taf. 40 u. 47 — e, f nach Collignon, Parthénon Taf. 42 (vgl. Phot. auf Taf. 41 u. 44, 2). Gleiche Basisform wie am Schatzhaus von Megara an einem weiteren Giebeleckstück aus Terrakotta, erwähnt Olympia II S. 196 zu II Taf. 121, 1; hier läuft der Basisrand parallel zur Giebelschrägen (so nach einer Skizze in Borrmanns Aufzeichnungen, die mir Dörpfeld gütigst zugänglich gemacht hat — sie befinden sich zurzeit im Berliner Museum).

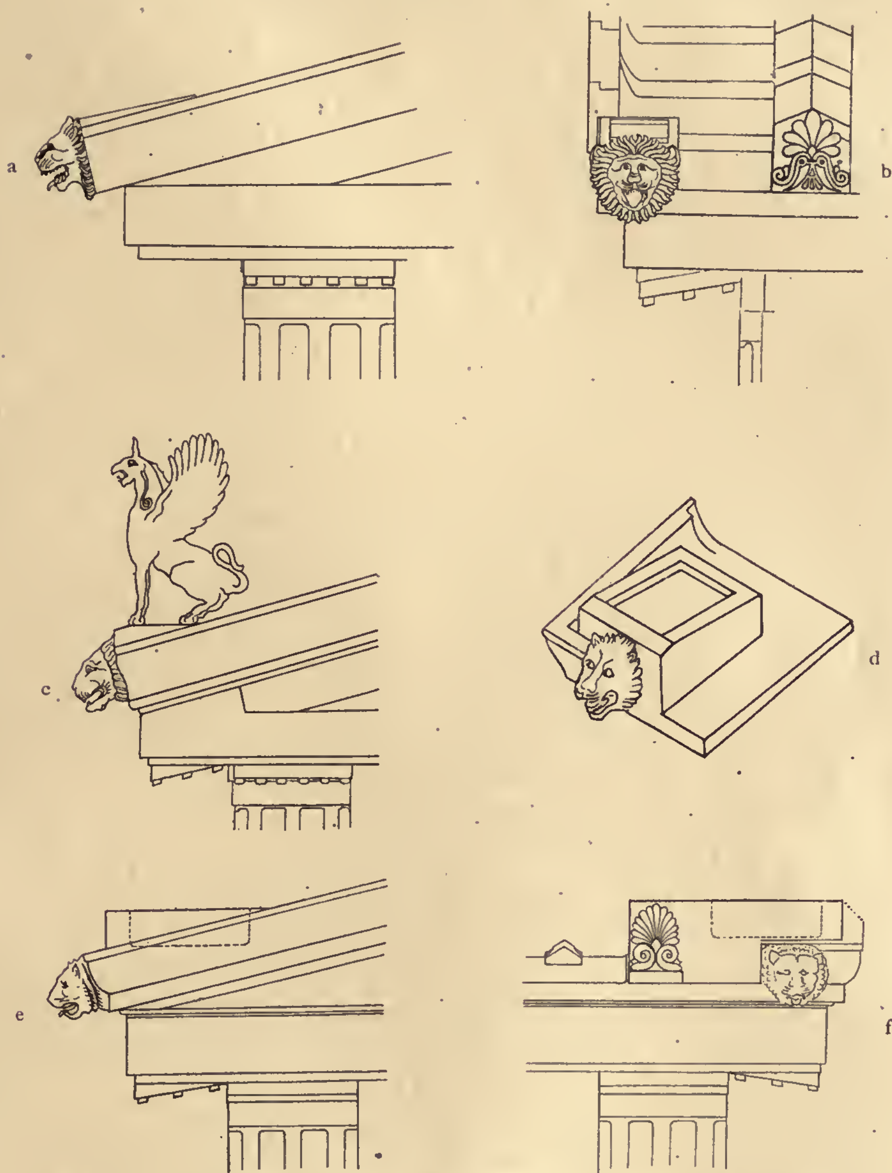


Abb. 11. a, b Olympia, Schatzhaus der Megarer. c, d Aegina. e, f Parthenon.

ursprünglich Gegebene, sondern erst im Zusammenhang mit bestimmten Motiven der Akroterfigur, wie in Ägina, notwendig geworden. Bei einer Nike lag kein Anlaß vor, sie zu schaffen [1]).

[1]) Die »klassische« Form der Akroterbasis neben der archaischen Volutenendigung — was Schrader, Festschr. 14 Abb. 13 für den Porosbau des alten Hekatompedon in Vorschlag bringt — scheint mir unannehmbar, zumal da die Akroterfigur auf der Giebelmitte hier sicher auf der Fortsetzung der Sima selbst aufstand (Schrader, Festschr. 8).

Die Anordnung also des Torsos 694 auf der Giebelecke, wie wir sie aus der Art der Stückung erschlossen haben, ist in archaischer Zeit wohl denkbar. War aber der Torso ein Akroter, so ergibt sich eben daraus von neuem die Verbindung mit dem Giebel des erweiterten Hekatompedon: nach den Maßen kann kein anderes Gebäude der vorpersischen Akropolis in Frage kommen. Sonstige äußere Tatsachen liefern keinen entscheidenden Anhalt — weder die Fundstelle, wenn sie auch in gleicher Richtung von dem zerstörten Tempel liegt wie die Fundorte der Giebelfiguren, noch die erhaltene Architektur, die keinen Rest der Akroterbasen aufweist. Der Marmor ist von Lepsius (und Dickins) bei der Nike als parisch, bei den Giebelfiguren als Inselmarmor bezeichnet worden; doch abgesehen von der Unsicherheit solcher Bestimmungen wird man die Verwendung verschiedenen Materials nicht als außer aller Möglichkeit erachten. — Bei solchem Mangel an ausschlaggebenden Momenten erscheint das Größenverhältnis um so wichtiger: der Torso ist 0,75 m hoch, ursprünglich wird er ungefähr 1,50 m erreicht haben [1]). Die Höhe des Giebelraumes ist auf 2,46 m berechnet worden. Das Eckakroter würde davon etwas über die Hälfte einnehmen. Das ist, vorsichtig gesagt, ein mögliches Verhältnis, während für das Mittelakroter das Maß des Torsos zu gering wäre [2]).

Nach allem ist dies der Stand der Frage: Die Nike 694 erschien als dem Gigantengiebel nächstverwandt nach Stil und Stückungstechnik. Während daraus allein nur auf die Herkunft aus der gleichen Künstlerwerkstatt geschlossen werden konnte, führt die Annahme tektonischer Verwendung des Stückes unmittelbar auf die Zugehörigkeit zum »peisistratischen« Athenatempel: ein Akroter aus Marmor und von so beträchtlicher Größe muß zum größten vorpersischen Bau auf der Akropolis gehört haben. — Voraussetzung ist aber auch hier, daß ein Werk aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts vorliegt. Davon, daß die im Anfang der Untersuchung begründete Ansicht vom rein archaischen Stilcharakter dieser Nike anerkannt wird, ist alles weitere abhängig. Von dieser Grundlage aus gelangen wir zu zwei getrennten Thesen,

[1]) Bei dieser Schätzung sind zur Höhe des Torsos (0,75 m) für den Kopf 0,25, für den »Gewandfuß« 0,50 m gerechnet. — Bei den kleinen Akroterniken von Delphi ist der Gewandfuß besonders hoch (sie waren Mittelakrotere, s. o. S. 110 A. 1); seine Höhe bis zu der Gegend, in welcher die Nike 694 gebrochen ist, beträgt mindestens die Hälfte der Gesamthöhe bis zum Halssaum; darnach ergäben sich für die Nike 694 sogar 2 × 75 cm + 25 cm für den Kopf = 1,75 m.

[2]) In Aegina sind die Eckakroterien verhältnismäßig kleiner: H. in der jetzigen Ergänzung 0,76 m, des Tympanon 1,70 m. Bei der großen Nike von Delphi war ein Gewandfuß anscheinend nicht vorhanden: die Randfältelung am unteren Saum ist r. von der breiten Mittelbahn gerade noch erkennbar. Wenn die Figur also nicht viel größer war, als erhalten — 1,13 m —, so maß auch sie wenig mehr als die halbe Höhe des Tympanon. Denn dies ist fast genau die Höhe der beiden Torsen stehender Frauen — 1,13 bzw. 1,16 m —, die etwa halbwegs zwischen Giebelmitte und rechter Ecke angesetzt werden. (Ich urteile nach der neuen französischen Rekonstruktion, abgebildet von Poulsen in Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning 1917 Heft 106, nach Fouilles de Delphes II). Courby BCH. XXXVIII 1914, 343 ff. will die Nike auf die Mitte des Giebels setzen; ihre Größe scheint mir dafür zu gering, und ich möchte sie wieder, wie ehemals Homolle, auf die Ecke verweisen. Das Flügelstück, aus dem Courby Sphinxe als Schmuck der Ecken rekonstruiert, könnte zum Mittelakroter — Palmettenornament mit symmetrischen Sphinxen? — gehört haben.

die sich gegenseitig stützen. Stammt die Nike vom Künstler des Gigantengiebels, so liegt es nahe, zu fragen, ob sie nieht selbst den gleiehen Giebel gesehmückt hat. Ist sie Eekakroter, und naeh der Größe vom »peisistratischen« Athenatempel, so kommt es uns erwünscht, daß sie aueh nach Stil und Technik mit den Giebelfiguren im Einklang steht. Die eine Begründung der Zusammengehörigkeit beider Werke, die auf der Ergänzung des Torsos als Eekakroter beruht, kommt einem exakten Beweis ganz nahe. Die andere, die sieh besonders auf die Stilgleiehheit stützt, ist weniger bindend, doeh darum nicht weniger wertvoll, sofern sie uns den Bliek auf den persönlichen Stil des Künstlers riehten läßt — eines attischen Meisters, wie wir glauben dürfen, der selbständiger als irgend ein anderer die Anregungen, die in dieser Zeit vom Osten kamen, verarbeitet hat.

Münehen. Eduard Sehmidt.

DIE TÄNZERINNEN-SÄULE IN DELPHI.

Gegenüber den mannigfaehen Versuchen, die Zeit der delphischen »Akanthos-Säule« aus dem Stil der Karyatiden zu bestimmen [1]), ist es verwunderlich, daß man die historisehen Fragen naeh Stifter und Veranlassung des Prachtdenkmals meist beiseite gelassen oder nur am Schluß gestreift hat. Ich möchte den umgekehrten Weg gehen und mit dem Gesehiehtliehen beginnen. Denn beide Fragen lassen sich m. E. mit Sieherheit beantworten, sobald man die allgemein anerkannten Ausführungen von Wolters über Namen und Herkunft der karyatisehen Mädehen zugrunde legt [2]). Abstrahieren wir zunäehst von allen Stilvergleiehungen und Rekonstruktionen, so bleiben zwei Tatsachen maßgebend: erstens, daß solche Pflanzen- oder Akanthossäulen nicht nur mehrfaeh auf Vasenbildern vorkommen, sondern daß sich auch anderwärts (an zwei Orten in Attika) ganz ähnliehe Säulentrommeln aus Marmor gefunden haben [3]); zweitens, daß, wenn überhaupt derartige Säulen in Grieehenland als Dreifußträger beliebt waren, die Hinzufügung von drei lakonischen Tänzerinnen gerade auf unserer Säule notwendig mit dem Stifter oder dem Anlaß der Weihung in Beziehung stehen muß. Ieh habe darum seit langem die lako-

[1]) Die wichtigste Literatur über das Denkmal: Homolle in Bull. corr. hell. XVIII 1894, 180 (Ankündigung des Fundes); XXI 1897, 603—14; XXXII 1908, 205—35. — Tournaire, Fouilles d. Delph. Album I pl. XV (Rekonstruktion). — Keramopulos, Journ. internat. numismat. X 1907, 295 ff. (ausgegeben Anfang 1909). — Bulle, Schöner Mensch, Sp. 297 ff. — Abbildungen der Karyatiden z. B. Fouill. d. D. V, pl. LX—LXII; Springer-Michaelis [10] 306, Abb. 562 (in der 11. Aufl. gestrichen), Bulle a. O. Taf. 140.

[2]) P. Wolters, Karyatiden, in Zeitschr. f. bild. Kunst VI 1895, 36—44. Homolle hätte die Belehrung, die er aus diesem Aufsatz zog, unbeschadet seines Ansehens ruhig mit der Quelle nennen dürfen. Auch Bulle, Schöner Mensch Sp. 298 schließt sich Wolters an, dessen Vorläufer wohl Furtwängler, Meisterw. S. 202 gewesen war. — Vgl. neuerdings Fiechter, Karyatiden in R.-E. X 2247 ff.

[3]) S. die Aufzählung nach Homolle unten S. 120 (Anm. 3). Hinzukommt ein Stück aus Delos.

nische Herkunft für äußerst wahrscheinlich gehalten; denn es ließe sich kein stichhaltiger Grund erdenken, weshalb in so früher Zeit z. B. Böoter, Athener oder andere Griechen die Mädchen von Karyä auf solchem Denkmal verewigt haben sollten. Wie jeder, der von weitem das Palladion auf der Palme sah, sich sagte: siehe da, ein attisches Anathem; wie unweit davon die Bronzebeile auf Tenedos hinwiesen, dessen Münzbild die Doppelaxt war, oder im Tempel selbst das goldene Eppichblatt (χρυσοῦν σέλινον) auf Selinus [1]); wie endlich das παράσημον, das Emblem auf den Reliefstelen der Proxeniedekrete jedem Vorübergehenden die Vaterstadt des Geehrten kenntlich machte [2]), so sollten dem zum Tempel Heraufsteigenden die *Lacaenae saltantes* schon von ferne verkünden, daß der Dreifuß ein Spartanergeschenk sei. Denn da sie weder wie die Niken der Deinomenidendreifüße (s. unten), noch wie die drei Schlangenköpfe des Platäischen den Dreifußkessel tragen oder stützen [3]), sind sie mit dem Anathem selbst in keiner Weise organisch verbunden, sondern bilden ein zur Dokumentierung der Nationalität erfundenes anmutiges *donum superadditum*. Hinzukommt, daß wir dem ganzen Charakter nach offenbar ein singuläres, prunkvolles, kostspieliges Staatsanathem vor uns haben, und andererseits, daß solche öffentlichen Prachtweihungen in hellenistischer Zeit (Bulle), also um 300—250 v. Chr. unter der Ätolerherrschaft, in Delphi ganz unerhört wären [4]).

Auf Grund dieser Vordersätze vermag ich die Person des Stifters und die Zeit der Weihung namhaft zu machen: es ist König Agis, der im J. 400 aus der Beute des Krieges gegen Elis diese Tänzerinnensäule geweiht hat. Wir wußten zwar aus Xenoph. Hell. III 3, 1 folgendes: καὶ οὕτω μὲν δὴ ὁ Λακεδαιμονίων καὶ Ἠλείων πόλεμος ἔληξε. Μετὰ δὲ τοῦτο Ἆγις ἀφικόμενος εἰς Δελφοὺς καὶ τὴν δεκάτην ἀποθύσας, πάλιν ἀπιὼν ἔκαμεν ἐν Ἡραίᾳ, γέρων ἤδη ὤν, καὶ ἀπηνέχθη μὲν εἰς Λακεδαίμονα ἔτι ζῶν, ἐκεῖ δὲ ταχὺ ἐτελεύτησε. Aber diese Zehntenweihung war noch von niemand wiedererkannt worden in dem Anathem, das Plutarch namhaft macht (de tranquillit. animi 467 *F*): ἀλλὰ διέφθαρταί σου τὸ γόναιον; οὐκ ἀπέγνωκας οὖν τοὐπίγραμμα τὸ ἐν Δελφοῖς·

Ὑγρᾶς καὶ τραφερᾶς βασιλεὺς Ἆγίς μ' ἀνέθηκε,

οὐδ' ἀκήκοας ὅτι τούτου τὴν γυναῖκα Τιμαίαν Ἀλκιβιάδης διέφθειρε, κτλ. Dieses Epigramm

[1]) . . ὥστε σύμβολον ἢ παράσημον εἶναι τῆς πόλεως, Plut. Pyth. or. 12 über Tenedos und Selinus. vgl. Sylloge³ n. 12, not. init.

[2]) Vgl. die Zusammenstellung solcher Reliefstelen durch Perdrizet, Bull. corr. hell. XXI 1897, 549 (Nachtrag ebenda S. 578), wo sich das Pferd auf Syrakus, die Herakleskeule auf Theben, der Hippalektryon auf Epidauros, der Stier auf Kleitor, die Sphinx mit Amphora auf Chios beziehen. Hierzu kommt u. a. Pallas Athene mit Apollo und Omphalos auf der Demades-Stele Klio IX, 158; die 2 Doppeläxte auf der Stele für den Tenedier, Inschr. v. Olymp. n. 39.

[3]) Die erhobenen r. Arme sind zwar verloren, gehören aber zur stereotypen Haltung der καρυᾶτις-Tänzerinnen, vgl. Wolters a. O. S. 43; Fiechter a. O. 2249,38. Darum hat sie auch kein Restaurator bis zum λέβης emporgeführt; zuzugeben ist freilich, daß der Anschein des Stützens besteht, aber daß drei Hände von tanzenden Mädchen den λέβης nicht tragen können, ist klar.

[4]) Die privaten gekuppelten Säulen der reichen Ätoler in der zweiten Hälfte des III. Jahrh. bleiben natürlich außer acht; sie sind πλούτου παραδείγματα und verdanken ihre Entstehung der Familieneitelkeit (Timareta, Charixenos, Lykos-Diokles = Sylloge³ n. 513—515).

erheischt eine kurze Analyse. Wenn hier Agis mit einer homerischen Wendung als »König zu Lande und zu Wasser« bezeichnet wird[1]), so kann das erst geschehen sein nach der Schlacht bei Aigospotamoi, und derselbe spartanische Stolz auf die neue Seeherrschaft dokumentierte sich in den gleichzeitigen Distichen der Lysanderhalle: . . ὅτε νικῶν | ναυσὶ θοαῖς πέρσεν Κεκροπιδᾶν δύναμιν | Λύσανδρος, und unter der Statue des Admirals Arakos (ebenda): [ναυσὶ Λάκων] πρῶτος, προτέρω[ν τ' ἐπ]ὶ τοῦδε ναυάρ[χου | ἔξοχος ἡγε]μόνων Ἑλλάδος εὐρυχόρου[2]). Darnach kann der Agis-Hexameter nur den Jahren 404—400 entstammen, weil der König schon im Sommer 400 starb, aber man muß annehmen, daß wenigstens noch ein Pentameter folgte, der den Anlaß der Weihung, d. h. den Sieg über Elis verkündete. Wahrscheinlich bestand das Epigramm nach Analogie der 2 × 2 Aigospotamoi-Distichen ebenfalls aus einem Distichen-Paar und war gleichfalls von Ion von Samos gedichtet, dem auch die Homer-Reminiszenz gut anstünde[3]). Wenn wir nun hier ein berühmtes, weil von Plutarch zitiertes und zu dessen Zeit noch vorhandenes Staatsanathem des Agis aus den J. 404—400 vor uns haben und aus Xenophon wissen, daß derselbe König die δεκάτη aus der Riesenbeute des Elischen Krieges im J. 400 dort geweiht hat, so werden wir methodischerweise beide Weihungen für identisch zu halten haben[4]).

Höchstens könnte man, weil unter Agis die Belagerung Athens und dessen Fall im Frühjahr 404 stattfand, das Plutarch-Zitat auf ein damaliges Siegesanathem des Königs beziehen, das zwar unbekannt ist, aber gegenüber der protzenhaften Lysanderhalle für Aigospotamoi nichts Unwahrscheinliches an sich hätte. Indessen fiel die Hauptrolle bei der Eroberung Athens dem Lysander zu, — und wenn außer der Aigospotamoi-Halle auch noch der Staat Lakonien als solcher ein Siegesgeschenk nach Athens Fall gestiftet hätte, so wäre nicht der König als

[1]) Vgl. ἐπὶ τραφερήν τε καὶ ὑγρήν, Hom. Il. 14, 308; Od. 20, 98; Hymn. in Cer. 43.

[2]) Die Inschriften und Literatur der Lysanderhalle sind am übersichtlichsten zusammengestellt in der Syll.[3] n. 115; die beiden Epigramme ebenda not. 2 u. 3. Die spartanische Seeherrschaft dauerte gerade zehn Jahre, von 404—394, d. h. bis zu Konons Sieg bei Knidos.

[3]) Ion von Samos nennt sich selbst in, bezw. unter den beiden Epigrammen, s. vorige Anm. Er gehörte zu den Schmeichlern und Hofpoeten Lysanders. Dieser wiederum ward von Agis und dessen Partei begünstigt, während König Pausanias die Gegenpartei vertrat. Es ist darum wahrscheinlich, daß Ion auch nach Lysanders Sturz (a. 402) sein Anhänger blieb und für die von Agis geführte Partei weiter dichtete.

[4]) Die Chronologie des Elischen Krieges ist strittig. Ich folge dem Ansatz Diodors in Übereinstimmung mit Beloch I[2] 2, 186, der den Frieden mit Elis in das Frühjahr 400 setzt, weil andernfalls die Eleer die Olympien dieses Jahres nicht geleitet haben könnten, eine Störung derselben aber nirgends berichtet sei. Diese einleuchtende Begründung stammt aus Grote, Gr. Gesch. V, 182, Anm. 101 d. Übers., aus der sie Beloch schweigend entlehnt. Ed. Meyer (V, 52, Anm.) zieht das Jahr 399 vor, m. E. mit Unrecht; denn er gibt selbst zu, daß der Krieg während dreier natürlicher Jahre geführt ist, wie Pausanias III 8 nach den Andeutungen bei Xenophon richtig angebe, während Diodor den Krieg um ein Jahr zu hoch ansetze, auf 402/1 und den Frieden in 401/0. Aber der obige Vorschlag auf das Frühjahr 400 läßt sich mit Diodor vorzüglich vereinigen. Das »Frühjahr« bezeugt Xen. Hell. III. 2, 30 ausdrücklich. Die Diodorstellen sind XIV 17, 34 und XII 35, 4 (Agis' Regierungsdauer). — Die riesige Beute aus dem reichen Lande, das seit 20 Jahren keinen Feind gesehen, beschreibt Xen. Hell. III 2, 26 (Diod. XIV 17, 11).

Stifter genannt worden, sondern es hätte analog dem Schild von Tanagra geheißen: τοὶ Λακεδαιμόνιοι συμμαχία τ' ἀνέθεν[1]). Und wer etwa an den obigen Xenophonworten τὴν δεκάτην ἀποθύσας Anstoß nimmt[2]), der vergleiche Xenoph. Hell. IV 3, 21, wo Agesilaos nach der Schl. bei Koroneia εἰς Δελφοὺς ἀφικόμενος δεκάτην τῶν ἐκ τῆς λείας τῷ θεῷ ἀπέθυσεν οὐκ ἐλάττω ἑκατὸν ταλάντων, desgl. Plut. Ages. 19: τὴν δεκάτην ἀπέθυε τῶν ἐκ τῆς Ἀσίας λαφύρων ἑκατὸν ταλάντων γενομένην[3]). Es ist also ἀποθύειν ein *terminus technicus* und bedeutet »den schuldigen Anteil darbringen«, nicht etwa bloß durch Opfer, was sich bei 100 Talenten von selbst verbietet. Sondern man brachte bei so großen Summen aus einem Teile derselben ein Opfer dar, aus einem anderen ließ man ein Anathem herstellen, das die Siegerinschrift trug, den dritten, größten legte man in den Tempelschatz.

Daß nun aber der Karyatiden-Dreifuß und seine Säule sich weder auf diese Agesilaosweihung bezieht, noch mit Athens Fall unter Agis-Lysander zusammenhängt, beweist das Marmormaterial. Es ist nicht parischer Marmor, wie Homolle behauptete (Bull. XXI 1897, 611), sondern nach Lepsius Untersuchung sicher pentelischer; vgl. Delph. Gesteinsproben, Philol. LXVI 1907, 283, Nr. 114/15. Es standen aber neben den Böotern auch Athener bei Koroneia (394) dem Agesilaos feindlich gegenüber und sperrten ihm nachher den Durchmarsch, so daß er mit dem Heere über Delphi-Kirrha nach Hause ziehen mußte. Also war es unmöglich, daß er in jenen Jahren den Marmor aus Attika erhielt, und auch im J. 404 wird Athen den Feinden nicht das Material zu dem Denkmal seiner Eroberung geliefert haben. Dagegen leisteten im Elischen Kriege die Athener dem Agis als Bundesgenossen Heeresfolge, an seinem Siegesdenkmal hatten sie also ideellen Anteil und werden die Marmorlieferung gern bewilligt haben.

Nach alledem dürfen wir die Tänzerinnen-Säule für ein lakonisches Staatsanathem erklären, das im J. 400 aus einer sehr großen Kriegsbeute geweiht wurde. Es ist selbstverständlich, daß die Säule als Träger und die nur zur Verzierung der Mittelstütze dienenden Karyatiden an sich mehr Nebensache waren; das eigentliche Anathem bildete der darüberstehende Dreifuß, der darum fraglos golden[4]), bez. stark vergoldet gewesen ist analog dem Platäischen oder noch treffender denen der Deinomeniden. Es ist bereits Syll.³ 35, not. 6 (vgl. nr. 34, not. 1) im Anschluß an Keramopulos nachgewiesen, daß die drei aus der Beute der Schlacht bei Kyme im J. 474 gestifteten Dreifüße des Hiero, Polyzalos, Thrasybulos auf hohen ehernen

[1]) Über dieses Epigramm vgl. Paus. V 10, 4 = Inschr. Olymp. Nr. 253.

[2]) Übrigens gibt Xenophon den Gegenstand des Anathems fast niemals an, nicht einmal bei seinem eigenen Weihgeschenk, das er im Jahre 394 im Athener-Thesauros aufstellte; Xen. Anab. V 3, 5.

[3]) Ebenso Xen. Ages. I 34, vgl. auch Diod. XIV 84 (ohne die Weihung). Agesilaos blieb mehrere Monate in Delphi, um seine Wunden zu heilen, und leitete an den Pythien die große πομπὴ τῷ θεῷ s. Plut. Ages. 19 und Aug. Mommsen, Delphika 131.

[4]) So auch, wie ich nachträglich sehe, vermutungsweise Keramopulos, Journ. numism. X 304. Dagegen beweist die Vergoldung des Dreifußes auf der Akanthossäule der Vase von Kertsch (Xenophantos) nichts, da dort auch viele andere Gegenstände vergoldet wurden, s. unten S. 120 f., Anm. 3.

Säulen standen[1]). Wie auf der Akanthossäule die Mittelstütze mit den Karyämädchen, so trug auf der Hierosäule eine goldene Nike als Stütze den weithin glänzenden goldenen Dreifuß; von ihnen singt Bakchylides (III 17): λάμπει δ'ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσός | ὑψιδαιδάλτων τριπόδων σταθέντων | πάροιθε ναοῦ κτλ., und wir wissen, daß das Gold des Hiero-Anathems einen Wert von mindestens über 20, wahrscheinlich über 50 Talenten hatte, während der links daneben stehende, etwas ältere Gelon-Dreifuß nebst Nike aus 16 Talenten Goldes bestand (Syll.3 nr. 34, not. 1; Schl. bei Himera, a. 480). Daß Hiero und die jüngeren Brüder die hohen Erzsäulen wählten, geschah wegen der größeren Sicherheit für das Gold: war doch das Kostbarste der drei Anatheme, das des Hiero, zuerst direkt auf die steinerne Basis gestellt gewesen, in gleicher Höhe mit dem Gelons, wurde aber sehr bald darnach auf eine Säule gesetzt, wie die erhaltenen drei Zapfenlöcher des Dreifußes und die sie umgebenden vier der Säule beweisen. Offenbar aus dem gleichen Grunde wurde von dem Spartanerkönig für seinen Golddreifuß die hohe Marmorsäule gewählt, und daß diese Analogien kein Zufall sind, zeigt ein früher schwer erklärlicher Umstand: der Aufstellungsort der Akanthossäule. Ich hatte schon 1908 angegeben, daß die große quadratische Kalksteinbasis, die südlich dicht vor dem Unterbau der Gelon- und Polyzalosdreifüße *in situ* liegt und um die herum unsere Trommeln und Tänzerinnen gefunden sind, als die Unterlagsplatte dieses Anathems anzusehen sei; sie ist gut zu sehen hinter den Bänken der heil. Straße in Sitzungsber. Bayer. Ak. 1907, 241 ff., Taf. IV. Obwohl Keramopulos ebenso urteilte und kein Widerspruch laut wurde[2]), blieb doch die Schwierigkeit, daß bei

[1]) Wegen der Einzelheiten sei auf den eingehenden Kommentar zu Syll.3 Nr. 35 verwiesen und auf die Zeichnung von Zachos bei Keramopulos, Ath. Mitt. XXXIV 1909, 40f. Hier sieht man, daß die Gelonbasis nur die drei Zapflöcher des Dreifußes zeigt, die links davon befindliche des Polyzalos aber hat vier im Kreis gestellte, die des Hiero im Innenkreis 3, im Außenkreis 4; von letzteren ist jedoch das östlichste gänzlich zerstört und Zachos hat es S. 41 zu ergänzen vergessen. Für diese 3 + 4 Löcher gibt es nur die oben angeführte einleuchtende Erklärung von Keramopulos, die zu meinem früheren Nachweise Klio IX 178 über den »oben« im Temenos bei den Dreifüßen stehenden ehernen κίων des Hiero vorzüglich stimmt.

[2]) [Korrektur-Note. — Wenn in Bourguets Rapport, Rev. ét. gr. 1912, 20f., obige Unterlagsplatte auf ein Säulendenkmal aus Pherae bezogen zu werden scheint, das die von Paus. X 15, 4 genannten Hipparchen getragen habe, so ist das ein zwiefacher Irrtum. Jene Hochsäule stand auf einer Plinthe von 1,18×1,02 max., die ein von Bourg. erwähntes verloschenes Dekret vom J. 134 trug (ediert Klio 1915, 24 nr. 47); es gilt dem Pheraeer Φερίας Ἀριστίωνος und wurde aufgestellt πρὸς [τᾶι|εἰκόνι] τοῦ ἀδελφοῦ Διοκλέα ἐπὶ τοῦ κίονος τοῦ παρὰ τὸν ναὸν [ἑστῶτος] παρὰ τὸ [πε|ριραντ?]ήριον τὸ χρύσεον. Falls B. wirklich zu dieser Plinthe die zugehörige ionische Säule, den quadratischen Architrav und die Hängeplatte mit Zahnschnitt nachweisen kann, wäre das sehr erfreulich, aber sie über der obigen Unterlagsplatte von 2,06×2,06, bez. 1,95×1,95 anzuordnen, dann zwischen beide den langen Orthostat mit der in Delphica III 229, not. edierten Weihinschrift von Pherae für die Reiterführer einzuschieben, und endlich diese selbst hoch zu Roß auf die kleine quadratische Hängeplatte von c. 1,18×1,18 (!) zu setzen, ist einfach unmöglich. Offenbar hatte B. das Dekret nicht ganz entziffert, wußte also nicht, daß auf der Säule die Statue des Stifters Diokleas stand, während andrerseits die große Pherae-Weihinschrift mit ihren Achsweiten von 12—13 cm wenigstens 3 m lang war, aus mehreren Blöcken bestand (ihr links gebrochener Stein von 0,87 max. Länge hat rechts Anathyrosis) und mehr als 200 Jahre älter ist als die Plinthe und Diokleassäule. Und gern möchte

dieser Ansetzung die Deinomeniden-Anatheme z. T. verdeckt oder in ihrer Wirkung stark beeinträchtigt wurden. Jetzt wird klar, daß dieser Platz absichtlich gewählt ist, um Gleichartiges zu vereinigen: vor die drei syrakusanischen Säulendreifüße stellte man den spartanischen, ebenso hoch, gleichfalls golden, gleichfalls als Zehnten aus Kriegsbeute. — Daß daneben auch politische Gründe mitsprachen, ist klar; wie die riesige Säulenhalle Lysanders — das größte Gebäude des Temenos außer dem Tempel — den Besucher beim Betreten des Heiligtums als erstes Bauwerk begrüßte, sollte das Agis-Denkmal als letztes der heiligen Straße, auf ihrem höchsten Punkte weithin sichtbar, dem Beschauer Spartas Größe nochmals vor Augen führen, ehe er die Tempelterrasse selbst betrat.

Künstler und Stil. — Wenn die Tänzerinnen, wie wir sahen, an dem Anathem selbst nur dekorative Nebenfiguren bilden, — die uns freilich durch ihre Anmut und losgelöst von dem fehlenden Dreifuß heute leicht als Hauptsache erscheinen, — so dürfte die Fragestellung, welcher berühmte Künstler der Verfertiger gewesen sei, falsch orientiert sein. Die Antwort muß lauten: gar keiner, sondern wir haben das handwerksmäßige, ziemlich schablonenhafte Werk eines niederen Bildhauers vor uns. Es will mir scheinen, daß große Künstler wie Alkamenes, Kallimachos, Paionios — die Homolle aufzählt, um sich für den letzteren zu entscheiden (Bull. XXI 610f.) —, sich nicht dazu herbeigelassen hätten, das dekorative Beiwerk einer Dreifußsäule zu schaffen; oder, wenn man dem z. B. den goldenen Dreifuß und die Nike des Bion von Milet, d. h. das Gelonanathem (Syll.3 n. 34, *b*) entgegenhält, die aber doch anders zu beurteilen ist, so bleibt als schwerer Anstoß, daß kein namhafter Künstler dreimal dieselbe Statuenschablone, schematisch genau wiederholt, nebeneinander gestellt haben dürfte. Der nüchterne Betrachter dieser sogenannten »Gruppe« wird darum das Suchen unter klangvollen Künstlernamen für ebenso verfehlt halten, wie feinere Stilvergleichungen bei diesen mehr handwerksmäßigen Dekorationsfiguren. Als ich diese Bedenken vor Jahr und Tag Wolters mitteilte, antwortete er, daß sein Urteil über die künstlerische Qualität auch nicht günstig sei (briefl.); und Bulles Analyse (Schöner Mensch, Sp. 299): »schöne Idealformen, aber mit glatten und etwas leeren Flächen, dazu ein leichtes süßes Lächeln um den Mund, jedoch kein ursprüngliches Leben, kein eigenes Temperament«, ferner das leblose und unwirkliche, nüchtern stilisierte Haar, sowie die in einer eigentümlich trockenen Art rillenartig gebildeten dünnen Falten des Chitons, mit leichten Rauheiten und Zackungen, — war gewiß richtig, nur zog er daraus die falsche Folgerung, daß der »Künstler« der hellenistischen Zeit angehöre. Man muß vielmehr auf die Parallele der attischen Grabreliefs verweisen, wo dieselben etwas leeren Flächen, die inhaltlosen Gesichtszüge neben der hohen Anmut der ganzen Gestalt sich wiederfinden (Hegeso, Thraseas, Lysistrate) und bei denen die starke Loslösung des Hochreliefs vom Hintergrunde (Demetria und Pamphile) gerade so weit gesteigert ist, wie bei unseren Tänzerinnen. Es ist kein

man glauben, das letztere neben das alte Staatsanathem gestellt wurde, also unweit der nordöstl. Ecke des Pronaos stand. — Jedenfalls hat weder das alte noch das junge Pherae-Anathem mit unserer Unterlagsplatte das geringste zu tun.]

Zufall, daß Kekulés treffende Charakteristik (Gr. Skulptur[2] 186): »als Ganzes gesehen, wirkt ein solches Grabrelief fast immer stark durch seine Formenschönheit, ... aber man ist erstaunt, wenn man wahrnimmt, wie oft die feinere Durchführung und Vollendung der Formen hinter dem Eindruck des Ganzen zurückbleibt«, — sich wörtlich auf unsere »Gruppe« anwenden läßt.

Ist diese Dreifußzierde also kein Originalwerk eines großen Künstlers, so hat der handwerksmäßige Bildhauer doch ebenso gewiß diese eine Karyatide irgend woher kopiert[1]), — und daß sich da als Vorbild in erster Linie die gleichzeitigen berühmten Bronzestatuen des Kallimachos darbieten, ist selbstverständlich. »Huius sunt *saltantes Lacaenae*, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit«, sagt von ihnen Plinius in seinem Erzbuche (34, 92), und ich meine, daß sich durch die Deutung der delphischen »Gruppe« als handwerksmäßiger Umbildung von Bronzerundbildern in marmorne Hochreliefs, wobei auch der Maßstab vergrößert und der hohen Aufstellung angepaßt wurde, — der Widerspruch zwischen der Stilanalyse Homolles und derjenigen Bulles am leichtesten erklärt. Ersterer empfand mehr die Charis der Erfindung — die dem Bronzevorbild verdankt wird[2]) —, letzterer ward irritiert durch die leeren Idealformen, das nüchtern stilisierte Haar usw., — was alles mehr dem bildhauerischen Steinhandwerker zur Last fällt. Schließlich mußten doch auch für eine Wirkung in 9—12 Meter Höhe (s. unten) die Flächen und die Détails der feineren Durchführung entbehren und anders behandelt werden, als bei dem *emendatum opus* des Bronzeoriginals, das auf normaler niedriger Basis gestanden haben muß, weil sonst die *diligentia* des Katatexitechnos nicht zur vollen Geltung kam. Schon Furtwängler (Meisterw. 200) betonte, daß des Kallimachos Hauptstärke im Dekorativen gelegen habe, und erinnerte (S. 202) bei den *saltantes Lacaenae* an die in verschiedenen Varianten auf Reliefs und Gemmen späterer Zeit erhaltenen Kalathiskos-Tänzerinnen, die einen gewissen anmutigen Reiz leichter Altertümlichkeit mit großer Eleganz und freier, deutlich vom Metallstil beeinflußter Gewandung verbänden; trotz der verschiedenen Varianten erkenne man, daß den Denkmälern der späteren Zeit ein berühmtes Original zugrunde liegen müsse, und es wäre sehr verständlich, wenn eben dieser Typus von Tänzerinnen mit den

---

1) Nachträglich treffe ich auf Brückner, Polyklets Knöchelwerfer, 77. Winckelmannsprogr. 1920, S. 10, wo über die Benutzung statuarischer Werke in Reliefs gehandelt wird: — — »und, wie Collignon, hist. sculpt. gr. II 139 sagt, »einer der charakteristischen Züge des griechischen Kunstlebens ist die Leichtigkeit, mit der die Schöpfungen der großen Meister sich verbreiteten. Die Unterscheidung, welche man in der Neuzeit gezwungen ist zwischen der eigentlichen Kunst und dem Kunsthandwerk zu machen, gibt es nicht für die Griechen«. Bei freischaffender Nachahmung setzen sich, durch keinen Musterschutz behindert, die statuarischen Motive der großen Meister durch, wo immer ein Anlaß sein konnte, sie zu verwenden.«

2) Vgl. die bekannte Stelle des Dionys. Halic. de Isocr. p. 522 Reisk., in der er den Stil des Redners Lysias vergleicht mit der λεπτότης und χάρις des Kalamis und Kallimachos. Ähnlich Brunn, Gr. Künstl. I[2] 179: »so erreicht Kallimachos Anmut, aber nicht freie natürliche, sondern die mehr gesuchte archaische Zierlichkeit«.

kurzen Röckchen im späteren Kunstjargon als »Lakonerinnen« bezeichnet worden wäre [1]).

Kallimachos arbeitete um 410—407 an der goldenen Lampe und dem ehernen Palmbaum des Erechtheions, das 407 vollendet wurde. Im J. 400 wird die älteste der später so zahlreichen Kopien seiner Lacaenae für die Akanthossäule verwendet, — das berühmte Original wird nach dem Nikiasfrieden, also auch etwa 420—410 geschaffen sein —, und man darf fragen, ob er an dem Entwurf des delphischen Denkmals so ganz unbeteiligt war, das nicht nur aus attischem Marmor besteht, sondern sicherlich attische Arbeit ist [2]). Wenn Lysander für die Statuen der ναύαρχοι Künstler seiner peloponnesischen Verbündeten herangezogen hatte, — meist aus der polykletischen Schule —, weil es sich um Porträtbildsäulen handelte, so konnte Agis mit der Anfertigung der Säule und Verzierung ihres Dreifußes untergeordnete Bildhauer oder Steinmetzen des verbündeten Athen beauftragen, weil dort das berühmte Vorbild der »Lakonischen Tänzerinnen« stand, die er als παράσημον hinzufügen wollte. So läßt sich der attische Anteil an dem Denkmal ungezwungen erklären. Geht man jedoch weiter und fragt, zu wem diese Akanthossäule wohl besser passe, als zu dem Erfinder des korinthischen Kapitells, so liegt auch bei ihrem Entwurf eine Beratung durch Kallimachos nicht außerhalb der Möglichkeit. Jedoch sei hervorgehoben, daß es schon vor ihm solche Akanthossäulen auf der Akropolis gegeben hat, von denen durch Homolle eine Trommel nachgewiesen ist [3]), daß er also weder bei der Dar-

[1]) Wenn aber Furtwängler weitergeht und die Tänzerinnen des Kallimachos zu den Seiten eines Palladions sich denkt (Meisterw. 202), so scheint mir diese Verbindung für die Zeit von 420—410 ein wenig zu früh; denn derartige Darstellungen (besonders hübsch: Roscher, Lex. III 1331, Abb. 8, aus augusteischer Zeit) treten erst später auf. Sie sind meines Erachtens Abwandlungen eines frühen Vorbildes, an dem statt des Palladions die Karyatische Artemis selbst im Mittelpunkt stand, umgeben von ihren Kulttänzerinnen.

[2]) So auch Homolle, Bull. corr. hell. XXI 1897, 610; Bulle, Schöner Mensch Sp. 299; u. a. m.

[3]) Folgende Aufzählung wird willkommen sein: Akanthossäulen in Marmor kennt Homolle: 1. Auf der Akropolis zwischen Museum uud Südmauer liegt die unterste Trommel einer Säule, Abb. 19 in Bull. corr. hell. XXXII 1908, 234 (hoch 0,89; u. Dm. 0,312); sie ist zum Einlassen in eine Basis bestimmt und wegen dieses unteren eingeschnittenen Zapfendes die älteste von allen, älter als die delphische. — 2. In Athen im Kloster Megalo-Monastiri hat Donaldson vor 100 Jahren zwei Trommeln gezeichnet, Abb. 18 auf S. 233 l. l., kleiner als unsere, aber sonst ganz ähnlich. — 3. Kambouroglou hat in Kaisariani Bruchstücke von anderen Trommeln gesehen, die er aufsuchen will (l. l. 235). Er erinnert sich auch, die sonst von niemand wiedergefundenen Donaldsonschen Trommeln irgendwo wiedergesehen zu haben. — 4. Schon Donaldson auf seiner Zeichnung bemerkte, daß in Santa Prassede in Rom antike Akanthossäulen eingebaut seien; es sind nach Homolle 6 Säulen der Türen des Chors; er bildet eine ab l. l. 216, Abb. 6, sie bestehen aus 4 Trommeln, die unseren ganz ähnlich sind, haben den unteren Blattkranz aus besonderem Stück und ruhen direkt auf zwei abtreppenden quadratischen Stufen. Leider war die Provenienz der Säulen nicht zu ermitteln. — 5. Später wies Keramopulos a. O. p. 309 aus Delos ein neues Beispiel nach: »nördl. der Agora des Theophrast ist die unterste Trommel eines dem delphischen ähnlichen marmornen Pflanzenschaftes gefunden mit angearbeiteter, jetzt abgestoßener Basis; er ist kleiner als der delphische und hat runde Stege.« — Desgl. auf Reliefs: l. l. p. 224, Abb. 12 aus Welcker, Alte Denkm. II, p. 111 Taf. V, Basrelief, stilisierte Akanthossäule mit aufgesetztem Dreifuß, dessen Beine nach innen gebogen sind; rings Mänaden usw. (orgiastische Divinations-

stellung der Kalathiskos-Tänzerinnen noch der Akanthossäulen als erster Erfinder zu gelten hat.

Wenn schließlich Homolle sein Endurteil über die Karyatiden dahin abgab, daß ihr Stil auf das Ende des V. Jhdts. oder den Anfang des IV. weise (Bull. XXXII 1908, 224/5), und auch Studniczka trotz Bulle fortfährt, sie dem V. Jhdt. nahe zu rücken (briefl.), — so sieht man, wie genau diese Zeitansätze mit dem von uns oben aus historischen Gründen ermittelten Jahre 400/399 übereinstimmen.

Zur Rekonstruktion. — Die Absicht, wie in früheren Fällen eine endgültige Rekonstruktionszeichnung herzustellen, war durch den Tod meines lieben Mitarbeiters und Freundes, des Regierungsbaumeisters H. U. Wenzel vereitelt. Ersatz bieten die auf der Beilage vereinigten Zeichnungen, die den derzeitigen Stand unserer Kenntnis wiederzugeben versuchen[1]). — Die Restauration von Tournaire (Fouilles d. D., Album I, pl. XV) ist durch Homolle erledigt; vgl. Bull. XXXII 1908, 215 oben u. unten, und 226 Note. Ersterer gab nur vier Trommeln der Akanthossäule bis unter das sogen. Kapitell, fügte als Basis einen unschönen, knaufartigen Torus bei mit mehreren Hohlkehlen darunter und setzte die Dreifußbeine auf die Köpfe der Karyatiden. Da auch der Maßstab fehlte, blieb man über die Höhe des Ganzen im Unklaren; später lernten wir aus Homolle (l. l. p. 208), daß Tournaire's provisorisch angenommene Maße folgende waren (von unten beginnend): Trommel I 1,80 m + II 1,40 + III 1,50 + IV 1,50 = 6,20; dazu Kapitell c. 1,60 = 7,80 m[2]). Ihnen stellt Homolle seine nach langen Ergänzungsversuchen am Gipsabguß gewonnenen Maße von fünf Trommeln gegenüber und bemerkt am Schluß (p. 229),

szene). — Das delphische Bronze-Lambrequin mit zwei karyatischen Tänzerinnen, sehr verscheuert, groß abgebildet l. l. Abb. 20, Tafel bei p. 234/5; kleiner in Fouill. d. D. V nr. 695, p. 128. — Desgl. auf Vasenbildern: 1. Großer Krater aus Theben (in Athen, Nat. Mus., Inv. 12253), durch Homolle zum erstenmal publiziert als Abb. 7, l. l. p. 217. In der Mitte vorn Dreifuß auf weißer Akanthossäule, die auf einfacher zylindrischer Trommel ruht. — 2. Auf der Prachtvase aus Altamura, l. l. Abb. 8, p. 218, Baumeister Ant. Denkm. Abb. 2024, Reinach Rép. I 167: Karyatiden das Dach der Ädikula von Hades und Kore stützend, auf Akanthossäule stehend; sie sind jedoch nach Jahrbuch VIII 1893, 108 stark restauriert und nicht unverdächtig. Als Basis wieder nur runde Unterlagsplatte. — 3. Krug des Xenophantos aus Kertsch, aufgesetzte Reliefs (nur zum Teil l. l. 219, Abb. 9); Springer-Mich.[11], p. 306, Reinach, Rép. I 23. Jagd des Perserkönigs, im Hintergrund rechts und links je eine weiße Akanthossäule mit goldenem Dreifuß (auch sonst sind viele Gegenstände vergoldet). — 4. u. 5. Bruchstücke aus Kertsch, l. l. p. 220, Abb. 10 = Reinach, Rép. I, p. 31, 12, und vollständiger p. 50, 3. Zwei fragmentierte Akanthossäulen mit Dreifuß. — 6. Auch auf attischen Grab-Lekythen mit weißem Grund kommen Akanthossäulen vor, z. B.: l. l. p. 221, Abb. 11; Lekythos nr. 1800, Athen. Mus., Collignon-Couve nr. 1776; Jahrbuch XI 1896, 128 fig. 12 *a* und 13 *D*, und 126, fig. 10 *H*.

[1]) Die Rekonstruktion in Abb. 1 basiert für den Schaft und das Kapitell auf den Maßangaben Homolles (s. oben). Die Zeichnungen der Unterlagsplatte in Abb. 2, des Sockels (Abb. 3), des oberen Kapitellagers (Abb. 4), der Oberseite des Karyatidenblocks (Abb. 5) beruhen auf flüchtigen Handskizzen, die ich 1910 kurz vor der Abreise aus Delphi aufnahm.

[2]) Darnach muß der Maßstab von Tournaires Rekonstruktion (Fouill. Album pl. XV) genau 1 : 50 sein.

daß an dem Gipsaufbau eine Trommel ausgelassen sei, weil die Saalhöhe bis zum Museumsdach nicht ausgereicht habe[1]). Die neuen Maße sind (p. 207):

Trommeln:	Höhe:	Durchmesser:		Breite der (24) Kanneluren	
I	1,55(?) m	unten: (86) 81.	oben: 78 cm	unten 106/7 mm	oben 102 mm
II	1,328	78	75	102 „	98 „
III	1,468	75	72	98 „	94 „
IV	1,428	72	70	94 „	92 „
V	1,426	70	68	92 „	90 „
	7,20				

Dazu kommt das aus zwei übereinander stehenden Hälften zusammengesetzte, 1,60 hohe Kapitell, sodaß die Höhe der Säule einschl. Kapitell, aber ohne Tänzerinnen und Basis, 8,80 m beträgt (Homolle's 8,65 m sind Additionsfehler).

Gegen diese Rekonstruktion bedeutete die jüngste von Bulle-Reichhold (Schöner Mensch, Sp. 297) leider einen Rückschritt. Bulle setzt zwar — mit Homolle p. 231 — die Dreifußbeine an die richtige Stelle auf die Kapitellecken statt wie früher auf die Poloi der Tänzerinnen, behält aber im übrigen Tournaire's falsche Wiederherstellung bei; denn er hat weder bemerkt, daß Homolle sie nur abbildete, um sie zu verwerfen, und die Torusbasis ausdrücklich ablehnte, noch daß zu den vier alten Trommeln durch Homolle eine neue hinzugefügt wurde, so daß die von Bulle gezeichnete Säulenhöhe von 7,80 (einschl. Kapitell, aber ohne Basis) gar nicht zu dem Maß von 8,65 (richtiger 8,80) stimmt, das er im Text als »Schafthöhe« angibt.

Homolle selbst war an der Zusammengehörigkeit von Säule und Karyatidenblock nochmals irre geworden, weil u. a. die abtreppende und schmaler werdende Mittelstütze der Tänzerinnen über dem breiteren Kapitell wie ein ausziehbarer Tubus wirke, den man beliebig verlängern oder ineinanderschieben könne. Er kam aber zuletzt, nach 12 Jahren, auf den Gedanken, mit dem jeder Restaurator hätte beginnen müssen, nämlich das obere Lager des Kapitells und sein zentrales Dübelloch zu vergleichen mit dem unteren Lager des Karyatidenblocks. Er ließ darum letzteren von dem hohen Holzpostament im Museum wieder abmontieren und fand, daß beide Dübellöcher genau aufeinander paßten, ja daß oben auf dem Kapitell die runde Regenspur der Mittelstütze der Karyatiden deutlich sichtbar sei[2]). Sodann stellte er den Fuß der untersten Trommel in den großen aus-

[1]) Man hätte jedoch sowohl unsere 5. Trommel als auch die beim Aemilius-Paulus-Denkmal fehlenden Quaderlagen einsetzen können, wenn man wie bei der Naxier-Sphinx die Eisenstange des Dachankers durch den Gips hindurchführte.

[2]) Es ist erstaunlich, daß man statt einfachster technischer Beobachtungen, die wenige Minuten beanspruchten und die Sache sicherstellten, Hypothesen von vielen Seiten Länge entwickelte, denen später Palinodieen folgten, und daß selbst ein Fachmann wie Tournaire den Dreifuß auf die Mädchenköpfe stellte, wo gar keine Einlaßlöcher existieren. Ein Blick auf die Oberseite des Kapitells genügt (vgl. unsere Abb. 4), um im Zentrum das quadratische Dübelloch von 9 × 9 cm (auch tief 9 cm), auf den Ecken (eine ist weggebrochen) die oblongen Einlaßlöcher der Dreifußbeine zu erkennen (11 ½ × 6; tief 5 cm), die im Lichten 0,49 m vom zentralen Dübelloch, also zirka 0,54 vom Mittelpunkte selbst entfernt sind; dies war darnach der Innen-Radius des unteren Kreises der Tripusfüße. Ich teile diese Zahlen mit, weil sie die schematische Projektionszeichnung im Bull. XXXII 231 Fig. 16 berichtigen sollen; denn dort

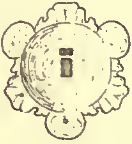


Abb. 5

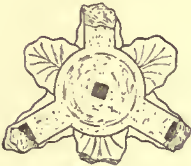


Abb. 4

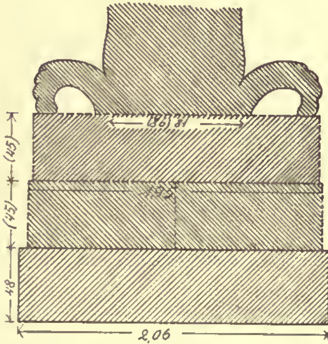


Abb. 3

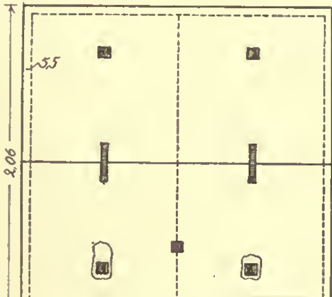


Abb. 2

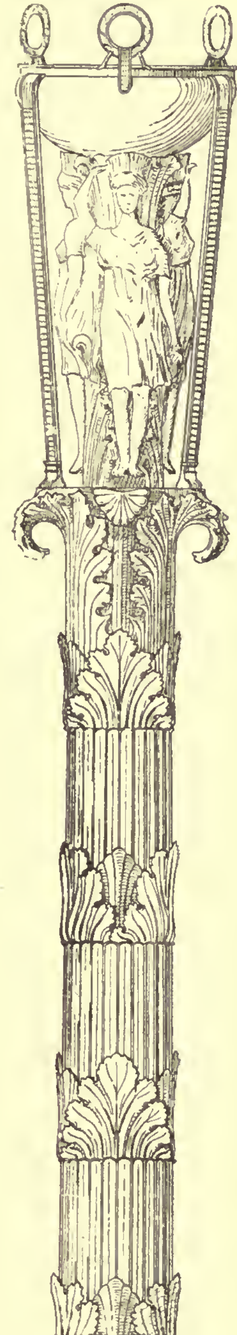




Abb. 6. Die Karyatiden-Gruppe.
(Aufnahme der Preuß. Meßbildanstalt.)

ladenden Abschlußblättern des Akanthos mit großer Sorgfalt wieder her und wies betreffs der darunter zu ergänzenden Basis auf zahlreiche Akanthossäulen der Vasenbilder etc. hin, die nur auf einem mühlsteinartigen Rundblock standen, ähnlich dem der Naxiersäule (s. oben S. 120f., Anm. 3).

Über die Standplatte der Basis und den Standort (vor dem Gelondreifuß s. oben S. 117) hat sich Homolle nicht geäußert. Hier setzte die Arbeit von Keramopulos ein (Journ. internat. numism. X 1907, 295 ff.), dem ich schon 1906 an Ort und Stelle beides gezeigt hatte. Seine Auffassung der »Silphionsäule« als Anathem der Ampelioten in der Kyrenaïka und die Deutung der Tänzerinnen als »irgend welcher Nymphen, wahrscheinlich der Hesperiden« (S. 307) bedarf freilich nach der Abweisung durch Bulle keiner Widerlegung mehr (Schöner Mensch, Nachtr. Sp. 685 zu Sp. 297), aber beachtenswert blieb sein Wiederherstellungsversuch der Basis (S. 306f.). Die *in situ* befindliche quadratische Standplatte aus hellgrauem Kalkstein (vgl. unsere Abb. 2) mißt 2,06×2,06 und ist zusammengesetzt aus zwei gleichgroßen Platten, über denen im Verband zwei etwas kürzere lagen; letztere sind verloren, deckten aber nach dem rings erhaltenen, $5^1/_2$ cm breiten Regenrand 1,95×1,95.

Über dieser verlorenen Stufe ordnete K. eine 0,45 hohe, fast quadratische Platte von 1,90 Breite an, die freilich auf S. 306, Abb. 5 nur mit 1,80—1,85 gezeichnet ist, doch scheint der beigefügte Maßstab nicht genau. Die Tiefe beträgt zirka 1,80, doch ist sie hinten rauh und abgearbeitet, stieß also gegen eine Wand, d. h. nach K. das Gelonfundament. Auf der Oberseite ist eine Kreisaufschnürung von 1,67 Dm. erhalten, in deren Zentrum zwei späte Fußlöcher eingetieft sind; sie rühren angeblich von zweiter Benutzung her, als die »Säule« gestürzt war; vorn in der Ecke ist die Einlaßrinne einer Stele sichtbar; diese Platte liegt auf dem Trümmerfeld zwischen dem Platäischen Dreifuß und dem Klazomenier-Thesauros. Über ihr ergänzt K. als Überleitung zur Säule selbst eine verlorene runde Stufe von 1,67 u. Dm. — Diesem zunächst sehr wahrscheinlichen Aufbau muß ich entgegenhalten, daß sämtliche Säulenanatheme aufrecht stehen blieben bis wenigstens zur ersten Hälfte des IV. Jahrh. n. Chr. (Konstantin d. Gr.), wahrscheinlich sogar bis zum Juli 551, als Delphi und Olympia in Trümmer sanken (das Genauere an anderer Stelle). Wären sie schon früher gestürzt, so könnten wir nicht ihre Trümmer vollständig besitzen, denn es liegt auf der Hand, daß, solange überhaupt noch Fremdenverkehr und Orakelbetrieb herrschte, man das Temenos nicht als völliges Trümmerfeld liegen lassen konnte. Da aber auch bei der Akanthossäule alle Trommeln nebst Karyatidenblock rings um die Standplatte zerstreut gefunden sind, so ist das Denkmal erst zuletzt umgestürzt, als schon keine Statuen mehr geweiht wurden. Die Quader mit Kreisaufschnürung muß also von einem anderen Anathem herrühren und wohl eine Rundbasis getragen haben; die spätere Statue hatte etwa $1^1/_2$fache Lebensgröße (Fußlänge 32—33 cm). Sodann widerspricht dem Vorschlage von K. der u. Dm. des weit ausladenden Blattwerks unter der I. Trommel. Bei Tournaire (pl. XV) betrug er nur 1,55, am Gipsaufbau des Museums aber c. 2,18, und nach Homolles Ergänzung zirka 1,90. Da nach des letzteren Angabe (S. 212f.) die äußersten Blattspitzen unteres Auflager zeigen, so blieb die

sind die — nur mit Lupe erkennbaren — Ziffern meist ganz ungenau, das Dübelloch im Zentrum fehlt völlig, die der drei Füße an den Ecken sind statt oblong irrig quadratisch gezeichnet, nämlich $11^1/_2 \times 11^1/_2$ (soweit sich das bei dem Fehlen des Maßstabs feststellen läßt, doch dürfte er 1 : 20 sein), ihr Abstand von den Außenseiten, d. h. den geraden Kapitellkanten ist nicht 0,4, sondern 0,004, usw. — Aus meiner Aufnahme der Oberseite des Karyatidenblockes in Abb. 5 ergibt sich, daß die große muldenförmige Kreisvertiefung für den λέβης-Bauch zirka 0,60 m Dm. hat, daß im Zentrum ein oblonges Dübelloch (6×11; tief 9 cm) und in 3 cm Abstand nach unten ein quergestelltes zweites (8×$3^1/_2$; tief 8 cm) zur Befestigung des λέβης gedient hat, daß der Quer-Dm. der πόλοι oben 0,25 beträgt, der axiale (wegen des Hochreliefs kürzere) der Oberseite nur 0,20; usw.

senkrechte Uni-Linie bis hinab zu den Oberkanten der Standplatte gewahrt, über die kein oberer Teil seitlich hinausragen durfte. Dadurch wird aber der Dm. von 1,67 zu klein, selbst wenn wir nur eine Mühlsteinbasis annehmen, also jede Profilausladung streichen; und in der Tat ist K. in seiner Abb. 7 gezwungen, die äußersten Blattwölbungen über die Uni-Linie hinausragen zu lassen, obwohl er das untere Auflager der Blattspitzen gleichfalls erkannte (S. 299).

Man wird daher die neue Platte mit der Kreisaufschnürung als nicht zugehörig betrachten und, einfacher, über der verlorenen Stufe von 1,95 × 1,95 eine vielleicht ganz schwach profilierte Mühlsteinbasis von 1,90 u. Dm. ergänzen. An ihr wird, wie bei den »Mühlsteinen« des Plataeischen Dreifußes (vgl. die Diodor-Verse in Syll.3 nr. 31, *B*), der Naxiersäule (Proxeniedekret, Syll.3 nr. 292) und des Landridas-Anathems (Syll.3 nr. 156) die Hauptinschrift gestanden haben, nach unserer Annahme also die Disticha des Agis, bezw. des Ion von Samos.

Die Höhe des Denkmals und die der übrigen Säulenanatheme. — Zu der oben angegebenen Schafthöhe von 8,80 (einschl. Kapitell) kommt der »Karyatidenblock« hinzu. Diese Mittelstütze des Dreifußes selbst, an der die Tänzerinnen schweben, ist etwa 2,15—2,20 hoch. Gesagt wird das nirgends, aber das Maß läßt sich ziemlich sicher abgreifen, so daß wir bisher gegen 11 m Höhe erhalten[1]). Rechnet man hierzu oben den λέβης mit c. 0,50, unten die über der Unterlagsplatte fehlende quadratische Stufe mit c. 0,45 (so hoch ist auch Keramopulos' Aufschnürungsplatte), sowie die darüber zu ergänzende Mühlstein-Stufe auch mit c. 0,45, so erreichen wir mit c. 12,40 genau die Höhe des dreiseitigen Pfeilers und der Messenier-Nike bis zur Flügelspitze. — Auch das dritte hohe Säulendenkmal, das damals in Delphi vorhanden war, die Naxiersäule, hat wiederum 10 m Höhe in Basis, Schaft und Kapitell (Fouill. d. D. IV, Texte p. 50), während die darauf stehende Sphinx bis zu den Flügelspitzen wieder 2,32 maß (a. O. p. 41), wir also zum dritten Mal als Totalhöhe c. 12,32 m finden. Man wird das nicht mehr für Zufall halten, sondern muß annehmen, daß hier durchschnittlich eine Denkmalshöhe von 40 gemeingriechischen Fuß zu 31 cm = 12,40 m beabsichtigt war[2]). Dies wird bestätigt sowohl durch die drei erwähnten gekuppelten Säulendenkmäler der Jahre 250—200, als auch durch die vier Pfeilerpostamente (a. 182—168) der Könige: Eumenes II (zwei Pfeiler), Prusias II, Perseus = Aemilius-Paulus. Sie alle erreichen ohne Statuen, aber einschl. Basisstufen eine Höhe von 9,50—10 m, mit den Statuen gegen 12,40 m. Wir dürfen darum ähnliche Höhen voraussetzen für die vier verlorenen, bez. noch nicht identifizierten Hochpfeiler von Gorgias, Phryne (dreiseitig), Archidamos III, Philipp. Es war schon Delphica III 187 (Berl. ph. W. 1912, 1015) darauf hingewiesen, daß diese Denkmalshöhen in Beziehung stehen zu der der Tempelsäulen, die z. B. am Alkmeonidentempel auch gegen 10 m hoch waren (einschl. der drei Krepidomastufen).

1) Auf Tournaires Rekonstruktion pl. XV beträgt die Höhe nach dem soeben in Anm. 2, S. 121 erschlossenen Maßstab 1 : 50 genau 2,17[5]. — Dasselbe Maß erhalten wir an einer mir zur Verfügung stehenden Gipsmaske des Gesichts, die von Oberkante Haar bis Unterkante Hals 31 cm hoch ist und in der Körperlänge einschließlich Polos sich genau 7 mal auftragen läßt = 2,17. — Und auf einer Giraudonschen Photographie kann man den Tänzerinnenblock abgreifen auf etwa $1^2/_5$ des Kapitellblocks, also $1{,}60 + \frac{2}{5} \cdot 1{,}60 = 2{,}24$, was um 4—5 cm zuviel sein wird.

2) Nach Hultsch, Metr.[2] 526 beträgt das Effektivmaß des gemeingriechischen Fußes: »32—31,1 cm«.

Betreffs der Polychromie hatte Homolle, Bull. XXXII S. 222 not. gefragt, ob die Blätterverzierungen nicht oft in den Farben der Natur bemalt waren, und angegeben, daß sich in Delphi keine Farbreste erhalten hätten. Dagegen fand Keramopulos (a. O. S. 305) an dem ganzen Schaft und den Blättern viele kleine Überreste von roter Farbe.

Nachtrag. — Das Vorstehende war größtenteils schon im Winter 1916/17 niedergeschrieben. Während es jetzt zum Druck gehen soll, weisen mich Fachgenossen freundlichst darauf hin, daß Homolle das Karyatidendenkmal in einem Aufsatz der Rev. archéolog. 1917 nochmals behandelt habe, der wegen des Krieges noch nicht nach Deutschland gelangt sei; man kenne ihn nur aus ein oder zwei ausländischen Literaturnotizen. Die eine lautet nach Wolters gütiger Mitteilung (Memoirs of the American Academy in Rome, III 1919, 93, E. Douglas-van Buren): »Numerous authorities have thought to prove that the Column of the Dancers at Delphi was identical with the Saltantes Lacaenae of Kallimachos, but M. Homolle believes it to be a copy of the noted Caryatides of Praxiteles — a copy set up by Asinius Pollio when he carried of the original to Rome (Revue Arch. V, 1917, pp. 1—67)«[1]. — Bei diesen τρίται φροντίδες Homolle's ist man fast versucht, das Scherzwort anzuwenden »ich kenne seine Gründe nicht, aber ich mißbillige sie«. Ich rekapituliere folgende Wandlungen und Stadien seiner Erkenntnis:

1. Im J. 1894 kurze Ankündigung über den Fund der »Silphionsäule«, die wegen des »als Emblem« zu betrachtenden Silphions einem in der Nähe des Fundortes liegenden angeblichen »Thesauros von Kyrene« zugewiesen wird (Bull. XVIII 1894, 180; vgl. XXI 1897, 604). Dieses Schatzhaus verdankt sein Dasein nur der falschen Lesart Homolle's Κυρηναίων statt Κορινθίων (vgl. Delphica II 24 = Berl. ph. W. 1909, 218).

2. Im J. 1897 erscheint der erste ausführliche Artikel Bull. XXI, 603—614. Hier werden die Karyatiden richtig als lakonische Mädchen und das Blattwerk als Akanthos erklärt, der Stil auf die letzten 20—25 Jahre des V. Jhdts. fixiert (p. 606), nach Ablehnung von Kallimachos und Alkamenes vielmehr Paionios mit Sicherheit als Verfertiger behauptet, und als Stifter Brasidas und die Akanthier im J. 424/3 erschlossen, mit der fast als Witz wirkenden Begründung, daß eine Akanthossäule eben nur von der Stadt Akanthos geweiht sein könne, die wahrscheinlich ein Akanthosblatt auch auf die Münzen präge (p. 608). Auch habe jener dem Fundort zunächst liegende Thesauros jetzt als der der Akanthier zu gelten [was wiederum falsch ist]. Spätere Künstler wie Praxiteles oder Skopas seien stilistisch völlig ausgeschlossen (p. 607).

[1]) Das folgende scheint Zusatz der Herausgeberin: »The maidens certainly appear too natural and vivacious to suit the academic (!) style of Kallimachos, whose rigid adherence to the archaic tradition preclude any lifelike and exuberant motion«. Das hätte sich der raffinierte Katatexitechnos, Erfinder des zierlichen Archaismus, Schöpfer des Haupttypus der lakonischen Tänzerinnen, auch nicht träumen lassen, daß man ihn als steifleinenen Akademiker signieren und ihm lebhaftere Tanzmotive absprechen würde.

3. Im J. 1908 erschien die oben besprochene Abhandlung Bull. XXXII, 205—235 mit den guten Rekonstruktionsangaben und der dankenswerten Übersicht über Akanthossäulen. Sie datierte den Stil »auf das Ende des V. Jhdts. oder den Anfang des IV.« (p. 224), ließ also schweigend Paionios als Künstler und Brasidas-Akanthos als Stifter fallen und enthielt sich neuer diesbezüglicher Konjekturen.

4. Wenn im J. 1917, wieder in zehnjährigem Abstand, die dritte große Abhandlung erscheint, die an Ausführlichkeit alle früheren weit übertrifft (Rev. archéol. V, 1—67), und betreffs des Stils, des Künstlers und der Zeit das Gegenteil von dem behauptet, was in den zwei ersten steht, so erschüttert sie nicht nur jedes Zutrauen zu den Stildatierungen Homolle's, sondern mutet dem Glauben des objektiven Betrachters geradezu Unmögliches zu: Weil sich unter des Praxiteles Werken »Maenades et quas Thyiadas vocant et Caryatidas« befanden, — über welche Pliniusstelle (36, 23) schon Wolters umsichtig gehandelt hatte (Zeitschr. f. bild. K. VI 42) — sollen diese Karyatiden unsere delphischen sein; und weil sie in Rom »in Pollionis Asini monumentis« standen, muß sie Pollio selbst aus Delphi entführt haben[1]; aber da sie doch leibhaftig im Temenos gefunden sind, sollen sie eine von Pollio als Ersatz dorthin gestiftete Kopie sein! — — — Jeder dieser drei Sätze enthält historisch eine krasse Unmöglichkeit. Vermittels des Kunstgriffs von der Ersetzung durch Kopien ließe sich jedes Originalwerk aus seinem Fundort eskamotieren. Und was Nero im J. 67 n. Chr. tat, durfte sich Pollio mehr als ein Jahrhundert früher gewiß nicht gegen das Eigentum der Gottheit erlauben, auch nicht auf gütlichem Wege. Und den Praxiteles als Künstler hatte Homolle ja 1897 ausdrücklich ausgeschlossen. Wo dessen Karyatiden standen, wissen wir nicht, aber daß sie, ähnlich den Maenaden und den Thyiaden, die man viel eher für Delphi in Anspruch nehmen könnte, ein selbständiges Kunstwerk, eine Gruppe von Rundbildern waren, — nicht bloß die dekorative Verzierung einer Dreifußstütze, nicht bloß die dreifache Wiederholung einer Relieffigur in 10 Meter Höhe — steht doch fest[2]. Ebenso dürfte sicher sein, daß es sich bei der Akanthossäule nur um ein Staatsanathem handeln kann, nicht

[1]) Die griechische Reise des 20jährigen Pollio fiel ins J. 56. Die Interpunktion in der Pliniusaufzählung ist unsicher; Detlefsen nimmt offenbar an, daß nur die »Sileni« unter Pollios Denkmälern standen, während »item Maenades« usw. sich auf das unmittelbar vorhergehende »in Capitolio« beziehe; ebenso urteilt Overbeck, Schr. qu. nr. 1204, der außer den Silenen auch noch Apollo und Neptun dem Pollio zuweist. Man sieht, auf wie schwacher Grundlage die Nachricht von im Besitze Pollios befindlicher Karyatiden beruht.

[2]) Und wie denkt sich wohl Homolle das Herabnehmen des 2,20 m hohen Tänzerinnenblocks von dem in c. 10 m Höhe endigenden Kapitell, aus dem die Dreifußbeine herausgerissen werden mußten? Wie und wo die Anfertigung einer genauen Kopie in demselben pentelischen Marmor? Wie ihre Aufbringung auf das Kapitell und die Wiederaufsetzung der Dreifußbeine? (Es existieren keinerlei Spuren einer zweiten Benutzung der Zapfenlöcher der Füße). Und das alles in dem damaligen armseligen Delphi (vgl. Rh. Mus. LI, 1896, 376 not. 4), dessen letzte Hochsäulen 100 Jahre früher geweiht waren (c. a. 140) und das an Bauten und großen Anathemen nicht mehr die nötigsten Reparaturen auszuführen vermochte? Und kamen diese Karyatiden in Rom auch wieder auf eine 10 m hohe Akanthossäule zu stehen, deren Blattwerk zu dem der Mittelstütze, an der sie schwebten, stimmte? Wenn nicht, verloren sie ihre beabsichtigte Wirkung. —

um die kolossale Dreifußstiftung eines Privatmanns, — aber unter den politischen Ereignissen der Praxiteles-Zeit vor 360 und bald nach 345 (dazwischen war Delphi gesperrt) wird sich schwerlich ein Anlaß ausfindig machen lassen, bei dem sei es Sparta, sei es Athen in Delphi solch öffentliches Anathem errichtet hätte; denn beide gehörten zu den Phokerfreunden und Sparta ward darum 345 aus der Amphiktyonie ausgeschlossen[1]).

Schließlich erinnert sich ein Fachgenosse, in einem ausländischen Buche eine ausführliche Darstellung der Tänzerinnensäule gelesen zu haben; sie basiere auf Homolles obigem Aufsatz und stelle darnach als Beweis der Zuteilung an Praxiteles auch die geneigte Haltung und das Profil der Karyatidenköpfe in Parallele zu dem der knidischen Aphrodite. Demgegenüber sei betont, daß die Neigung jener Köpfe nicht aus ästhetischen oder stilistischen Gründen herrührt, sondern aus zwei sehr realen: damit die Mädchen nicht mit dem Kopfe an den λέβης stießen und damit ihre Gesichtszüge durch die Vornüberbeugung dem Untenstehenden einigermaßen erkennbar wären.

Anhang. — Die Übertragung des Namens »Karyatide« auf weibliche Stützfiguren hat man meist nicht erklären können. Auch der neueste Versuch Fiechters ist nicht gelungen; er sagt wörtlich (R-E. X 2250): »so denken wir uns die Tänzerinnen von Karyae im Heiligtum der Artemis im Relief angebracht. Es gab also (?) neben den eigentlichen Stützfiguren, wie die von Delphi (an den Schatzhäusern), Athen (Korenhalle), Amyklai Reliefplatten von Tänzerinnen, Lutrophoren, . . . die auf Torpfosten oder sonstwie angebracht waren. Besonders früh berühmt scheinen die Tänzerinnen von Karyae geworden zu sein, so daß ihr Name weithin bekannt und sogar (!) auf andere weibliche Figuren übertragen wurde (warum?), die mit ihnen nichts zu tun hatten. Zu dieser Übertragung des Namens mag eine gewisse Ähnlichkeit der Bildung der Kopfaufsätze bei den Stützfiguren und den Tänzerinnen von Karyae noch verleitet haben.« Jedoch nicht die Poloi, die bei den *muliebres stolatae* das Gebälk stützen und schon am Erechtheion mehr zu niedrigen Kissen wurden, aber dem Kalathiskos oder dem Kranz aus spitzen, hochaufgerichteten Palmblättern der Tänzerinnen durchaus wesensfremd sind, bildeten das Hauptcharakteristische beider Gruppen, sondern — wie noch heute — der Begriff des Tragens und Stützens, sei es mit dem Kopf, sei es mit erhobenem Arm. Daß das älteste Beispiel der Bezeichnung einer Stützfigur als »Karyatide« aus der 2. Hälfte des IV. Jhdts. stamme, hatte Fiechter selbst vorher angeführt (nach Wolters, Zeitschr. f. bild. Kunst, VI 1895, 39; es ist die

[1]) Oder kommt etwa Homolle auf seine frühere Theorie zurück, daß diese lakonischen Mädchen auch von einem siegreichen Feinde Spartas hätten geweiht werden können (Bull. XXI 609), und läßt er die alte Vitruvsche Legende von den Karyatiden als geknechteten, gefangenen Gebälkträgerinnen wieder aufleben? Wobei sich ihm dann der Ausweg darböte, daß man in Delphi auch ein Dankesanathem der Messenier für ihre Befreiung und den Synoikismos durch Epaminondas erwarten könnte, nachdem die Argiver wegen ihrer Teilnahme an dieser Neugründung die Argoskönige geweiht hatten, und daß zu deren Jahr 369 das Praxiteles-Datum nicht weniger gut passen würde, als die bald nach Leuktra erfolgte Selbstbefreiung der Stadt Karyae von der spartanischen Herrschaft.

bekannte Anekdote des Lynkeus bei Athen, VI 241 *d*); dort handelt es sich aber um das Stützen einer baufälligen Speisegemachdecke mit der linken Hand »wie die Karyatiden«, während man mit der rechten speise, — woraus F. richtig schloß, daß also die Übertragung dieses Namens auf Stützfiguren in der Zeit von Mitte des V. Jhdts. bis zu der des IV. stattgefunden haben müsse. Aber wenn er hinzufügt, »wie sie zu Stande kam, läßt sich nur vermuten«, und zuletzt auf die Poloi als das Gemeinsame verweist, — nicht ganz logisch, denn diese haben mit dem Stützen der Speisegemachdecke, von dem F. ausging, nichts zu schaffen, — so möchte ich dem gegenüber die Behauptung wagen: daß gerade die Karyatiden unserer Säule seit 400 v. Chr. den Anlaß gegeben haben zu der Übertragung ihres Namens auf architektonische Frauengestalten, die mit erhobenem Arm und zugleich mit dem Kopf stützen und tragen (Tralles; Literatur bei Fiechter a. a. O. 2251; s. auch Reinach, Rép. III 126), späterhin erst auf Stützfiguren mit gesenkten Armen. Denn die delphische Säule bietet das früheste Beispiel, daß Mädchen von Karyae, deren Hauptgeste der erhobene Arm und der Zehengang bildet (vgl. das delphische Bronzerelief oben S. 121 f. Anm. 3 und die zwei Berliner Marmorreliefs, Springer-Michaelis[11], S. 290), zugleich mit der erhobenen Hand etwas zu tragen oder zu stützen scheinen, nämlich den über ihren Köpfen angebrachten Dreifußkessel. Daß zu jener Namensübertragung und damit später zu jener Anekdote ein großes, bekanntes Kunstwerk, das περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ stand, die Veranlassung gegeben habe, war von vornherein anzunehmen, aber erst nach ihrer Fixierung auf 400/399 v. Chr. läßt sich in ihm unsere Tänzerinnensäule erkennen.

Das Verdienst der Anbahnung dieser Erkenntnis gebührt H. Bulle, der schon vor 9 Jahren darauf hinwies, daß die delphische Säule zeige, wie das Wort Karyatide die Bedeutung einer architektonischen Stützfigur habe annehmen können (Schöner Mensch, Sp. 298); zwar stünden die Mädchen nicht eigentlich als Tragende unter der Mitte des Beckens, — denn es würde ihrer Tanzbewegung widersprechen, wenn man die erhobenen Hände an den Kessel angelegt dächte [vgl. hierzu oben S. 114, Anm. 3] —, aber es sei begreiflich, wie von solcher und ähnlicher Verwendung an Pfeilern das Wort Karyatide zur Gattungsbezeichnung tragender Mädchengestalten werden konnte. — Diese feinsinnigen Bemerkungen, die das lange gesuchte Verbindungslied beider Kategorien klarlegten, konnten offenbar von Fiechter u. a. nicht verwertet werden, solange sie von einem angeblich späten »hellenistischen« Denkmal abgeleitet waren, das 50—100 Jahre jünger sein sollte, als das Zeugnis der Namensübertragung in der Lynkeusanekdote. Jetzt, wo das Denkmal sich als viel älter als letztere herausstellt, es sich also um das früheste Beispiel von Karyatiden als anscheinender Stützfiguren handelt, erhält Bulles Hinweis den Charakter eines Beweises und die delphische Karyatide den eines Typus.

Berlin. H. Pomtow.

ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

BEIBLATT

ZUM JAHRBUCH DES ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

1920. III/IV.

DER TORSO VON BELVEDERE.

Die von den Erklärern des Torso von Belvedere bisher vermißte besser erhaltene Wiederholung dieser Statue liegt auf der in Abb. 1 nach Imhoof-Blumer and Gardner, Numism. Comment. on Pausanias Taf. N XVIII wiederholten Erzmünze von Lakedämon des Antoninus Pius und Geta vor[1]).


Abb. 1.


Abb. 2.

Beide Werke zeigen den kräftigen Körper in einer eigentümlichen, trotz der Ruhe des Sitzens bewegten Haltung. Der rechte Oberschenkel steht höher als der linke, und zugleich ist der Oberkörper leicht nach links herumgedreht. Dabei wird die linke Schulter höher erhoben als die rechte und der Kopf, wie auch die Reste des Halses im Marmor zeigen, nach oben gerichtet. Hierdurch entsteht das lebhafte Spiel der Muskeln an der Brust, am Rücken, Leibe und den Oberschenkeln, welches das Marmorwerk auszeichnet. Die Münze macht die Handlung des Torso in ihren Einzelheiten klar. Der sitzende bärtige Mann ist gedacht, wie er sich mit beiden Armen auf seinen Knotenstock stützt und mit erhobenem Kopf nach links herumwendet, also einem Vorgange hinter ihm zu. Damit und mit dem Prägeort der Münze ergibt sich auch die Deutung. Amykos, der Gegner des in Sparta verehrten Polydeukes, ist dargestellt, wie er, seiner Kraft bewußt, neben der von ihm bewachten Quelle dasitzt (ἀνὴρ ὑπέροπλος ἐνήμενος ἐνδιάασκε, Theokrit 22, 40) und sich nach seinem jüngeren (ἔτι χνοάοντας ἰούλους ἀντέλλων, ἔτι φαιδρὸς ἐν ὄμμασι, Apollonios von Rhodos II 43 f.), aber gewandteren Gegner, der eben herantritt, geringschätzig umsieht[1]).

[1]) Das Marmorrelief der Villa Albani mit dem sitzenden, die Lyra haltenden Polyphem (Th. Schreiber, Hellenistische Reliefbilder 65, B. Sauer, Der Torso von Belvedere Taf. II S. 51 f.) kann nur wegen einer leichten Ähnlichkeit der Körperstellung zum Vergleich herangezogen werden. Sonst ist die fette, silenähnliche Gestalt von dem durch unablässige Übungen gestählten Athleten des Torso recht verschieden. Sauers Ergänzungsversuch hat C. Robert in der Strena Helbigiana 257 f. schlagend widerlegt.

[1]) So ist der Vorgang nach einem pränestinischen Spiegel, auf dem »Poloces« schon kampfbereit mit den Cästus an den Armen zu dem nach ihm sich umwendenden »Amuces« herantritt (Gerhard, Etruskische Spiegel I Taf. 171, Festschrift für Benndorf 149), aufzufassen. Ich bemerke das wegen Helbig, Führer3 II Nr. 1350, welcher annimmt, der Faustkämpfer sei in einer Pause des Kampfes dargestellt.

Auch mit einer ähnlich rohen Waffe wie auf der Münze (καλαύροπα-τρηχεῖαν, ders. II 33) dachte man ihn sich ausgestattet. Die Stütze auf dem rechten Oberschenkel für den rechten Arm, von der eine (von einigen Gelehrten allerdings geleugnete[1])) Spur im Marmor erhalten zu sein scheint, fehlt selbstverständlich auf der Münze. Diese gibt auch den Oberkörper des Amykos anders als der Torso in etwas zurückgelehnter Lage.

Nur wenig weicht von dieser Münze ein zweites unter Antoninus Pius geprägtes Erzstück von Lakedämon ab, hier Abb. 2, nach Catalogue of the Greek Coins in the Brit. Mus. Peloponnesus Taf. XXV 15. Auf ihm sitzt derselbe bärtige Mann da mit dem nach der linken Schulter zu gewendeten, erhobenem Kopfe und ähnlicher, nur weniger aufrechter Haltung des Oberkörpers sowie der Beine. Es fehlt ihm bloß das um die Hüften geschlungene Gewand, welches auf der anderen Münze das Fell des Torso ersetzt. Mit Hilfe dieser Münze habe ich in der Festschrift für O. Benndorf S. 148 f. den 1884 am Quirinal gefundenen ehernen Faustkämpfer des Thermenmuseum in Rom auf Amykos gedeutet. Die Erzstatue und der Torso stehen sich in der Tat sehr nahe. Sie geben den gleichen Vorwurf wieder, einen sitzenden überaus muskelstarken Mann in selbstbewußter Haltung, dessen ruhender Körper ahnen läßt, wie er in der Anspannung des Kampfes wirken muß. Der Hauptunterschied ist der, daß das Erzwerk durch die auf den Oberschenkeln liegenden mit den Cästus bewehrten Arme und die damit verbundene Vorneigung des Oberkörpers mehr den Eindruck völlig entspannter Ruhe macht, als der Torso, in dem sich durch die leichte Erhebung des Oberkörpers und das nach der Münze anzunehmende hohe Aufstützen auf den Knotenstock die wiedererwachende Bewegung kundgibt. Vielleicht hat dieser Stock da gestanden, wo ihn die Münze zeigt, also links neben dem würfelförmigen Sitze. Doch wird niemand annehmen, daß der Münzstempelschneider die Statue vollkommen genau wiedergegeben hat und wenn ein nach oben breiter werdendes Loch auf der Außenseite des linken Oberschenkels[1]) wirklich ein »Ansatz« und nicht, wie mir nach mehrfacher Untersuchung des Tatbestandes erscheint, eine der vielen zufälligen oder durch Ergänzungen entstandenen Verletzungen ist, so kann auch hier der knorrige Stab angelehnt gewesen sein. Für diesen Fall wäre anzunehmen, daß der an dem Schenkel anliegende Teil in weiterer Ausdehnung aus Marmor gebildet war.

Man möchte gern wissen, in welchem Zusammenhange beide einst in Sparta stehenden Werke zueinander gestanden haben. Aber es läßt sich nicht mehr sagen, als daß das einfachere Motiv der Bronze offenbar das ältere ist und im Marmor mit dem Umwenden des Kopfes auch eine entsprechende Drehung des zugleich mehr erhobenen Oberkörpers verbunden wird. So ist allerdings nicht das lebensvolle Spiel der Muskeln und Weichteile an der Brust, den Hüften und den Oberschenkeln durch die stärkere Vorneigung und die Arme verdeckt wie in der Bronze, aber die Körperhaltung hat doch etwas Gekünsteltes, sie kann nur ganz kurze Zeit innegehalten werden, und auch die Bronze wirkt mächtig durch ihre trotzige, drohende Ruhe. Genauer die Zeit beider Kunstwerke zu bestimmen wage ich nicht. Doch weisen die Verse Theokrits (22, 46 f.) στήθεα δ'ἐσφαίρωτο πελώρια καὶ πλατὺ νῶτον Σαρκὶ σιδηρείῃ σφυρήλατος οἷα κολοσσός auf irgendein ihm bekanntes ähnliches Werk der Plastik hin. Dazu paßt der den Kopien

---

Aber keiner der Hautrisse und stärkeren sowie leichteren Verletzungen an der Statue ist so beschaffen, daß man gezwungen wäre, sie für frisch zu halten. Sie kennzeichnen vielmehr den Faustkämpfer, wie auch Theokrit 22, 45 die zerschlagenen Ohren des Amykos hervorhebt. Helbig hätte ferner nicht behaupten sollen, daß die Haare des Schnurrbartes voll von geronnenem Blut sind. Sie haben kurze starke Locken. Der geöffnete Mund endlich ist nicht dadurch zu erklären, daß »die Nase innerlich verschwollen und mit geronnenem Blut gefüllt zu denken« wäre, sondern weil Amykos seinen Gegner anredet (Apollonios II 10 f., Theokrit 22, 55.)

[1]) S. W. Amelung, Skulpturen des Vatikan. Museums II Nr. 3 und in der Berliner philol. Wochenschr. XXI 1901, 1615.

[1]) S. Sauer Anmerk. 182 S. 109 Nr. 15, Amelung a. a. O.

nach Statuen des Lysipp nahestehende Stil, und schon Furtwängler hat, ohne Theokrit heranzuziehen, angenommen, daß die Erzstatue »wohl noch der Schule des Lysippos angehört« [1]). Verwandt ist auch die Bildung der Muskeln und der Haut des Torso. Besonders sein auffällig tief liegendes Rückgrat und die daran anschließenden Muskeln stehen der Rückenbildung des Apoxyomenos des Lysipp sehr nahe. Aufgestellt mag man sich beide Statuen der Sage entsprechend an Quellen denken (Theokrit 22, 37 f. sagt von Kastor und Polydeukes εὗρον δ' ἀέναον κρήνην ὑπὸ λισσάδι πέτρῃ Ὕδατι πεπληθυῖαν ἀκηράτῳ) oder dem Ausflusse einer Wasserleitung. Erst das rhetorisierende Epos des Valerius Flaccus IV 177 f. läßt den als furchtbaren Riesen geschilderten Amycus, ohne die Quelle überhaupt zu erwähnen, eine Höhle bewohnen, vor der die Schädel und abgerissenen Glieder seiner überwundenen Gegner herumliegen. So etwa würde ihn die Kunst der Kaiserzeit gebildet haben.

Königsberg i. Pr. Otto Roßbach.



Abb. 1.

NEUES VOM DISKOSWERFEN.

Die Überlieferung von Myrons Diskobol [2]) ist nicht einheitlich; sie zerfällt in zwei Reihen, die sich in der Bildung des linken Fußes von einander unterscheiden [3]).

Zu der einen Reihe, die den l. Fuß auf dem Ballen aufstehen läßt, gehörten bis jetzt

a) die Kopie von Castelporziano mit dem Dübelloch in der Plinthe und dem Bruchstück der großen Zehe. (Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 631, 632. Schröder, Zum Diskobol des Myron Taf. VI und VII),

b) (Abb. 1) die Byressche Gemme (ebenda Taf. V b),

c) (Abb. 2) eine Gemme im Britischen Museum (Cat. of Engraved Gems Taf. G 742; Cat. of Sculpture I S. 91 fig. 5), und

d) eine Paste in Berlin (Zum Diskobol Taf. V a). Diese zuletzt genannte Paste



Abb. 2.



Abb. 3.



Abb. 8.

ist aber unsicher. Ich ersetze sie durch eine Gemme, früher in der Sammlung P. Arndt, die das natürliche Aufstehen deutlicher, wenn auch nicht so gut wie die Byressche Gemme zeigt (Abb. 3 in Vergrößerung nach einem von P. Arndt freundlich geliehenen Siegelabdruck), und füge der Reihe im folgenden ein Denkmal zu, das in der Frage nach Deutung und Wiederherstellung des myronischen Diskobols bisher, trotz dem kurzen Hinweis von Lucas (Arch. Jahrb. XIX 1904, 127) [1]) nicht genügend gewürdigt worden ist:

e) den Sarkophag im Louvre Clarac Pl. 187, 223, auf dem nebst andern Gymnastik treibenden Kameraden ein kleiner Junge als Diskoswerfer dargestellt ist. Ich bilde den hier in Betracht kommenden Teil des Reliefs nach der Vorlage zu einer Probetafel für das Sarkophagwerk ab, mit gütiger Erlaubnis C. Roberts, der mir dazu bemerkte: »Daß die myronische Statue das Original ist, geht auch daraus hervor, daß sonst auf Sarkophagen für den Diskobolen ein anderer Typus verwendet wird«

---

[1]) Sitzungsber. bayer. Akad., philos.-philol. Klasse 1902, 442.

[2]) Salvatore Mirone, Mirone d' Eleutere, Catania 1921, 52 ff.

[3]) Vgl. Schröder, Zum Diskobol des Myron, Straßburg, Heitz 1913. Zur Technik des Diskoswerfens noch Bonner Jahrb. 1915 Heft 123, 33 ff. Taf. VI.

[1]) In dem Diskobol des Athletenmosaiks von Tuskulum (Mon. Inst. VI/VII, tav. 82) vermag ich nicht wie Lucas »deutliche Anklänge an die myronische Statue« zu erkennen.

(Abb. 4). Die Athletenstatue erscheint hier zwar ins Kindliche übersetzt, aber in ihren wesentlichen Zügen nachgebildet. So steht auch auf diesem Relief der linke Fuß des Werfenden auf dem Ballen auf. Unterschenkel und Ferse sind ergänzt, aber die Zehen sind erhalten. Wir haben damit nun fünf Zeugnisse für die Überlieferung mit dem auf dem Ballen aufruhenden linken Fuß, die ich für die sachlich und



Abb. 4.

künstlerisch gebotene halte und daher der zweiten Version vorziehe, bei der der l. Fuß auf den Zehenspitzen aufsteht.

Die zuerst genannte Fassung liegt auch der Rekonstruktion zugrunde, die die Bildhauerin Marie Dihl unternommen und ausgeführt hat, und von der ich hier mit Genehmigung der Württembergischen Metallwarenfabrik eine Abbildung nach der galvanoplastischen Ausführung vorlege[1]) (Abb. 5).

[1]) Vgl. Ztschr. f. bild. Kunst N. F. XXVII, 1915/16, 302 ff. Ihre antiken Bestandteile sind die Kopie von Castelporziano und der Kopf des Diskobols Massimi mit dem Haar des Berliner Kopfes Nr. 474. Ergänzt sind der Hals, der rechte Arm, die Finger der l. Hand, die Zehen des rechten Fußes und der l. Fuß. Beide Füße stehen über den Dübellöchern in der Plinthe. Es erwies sich als unmöglich, Abgüsse des rechten Arms von andern Kopien anzufügen. Der rechte Arm mit Hand und Diskos sind daher aus dem Rumpf heraus und nach Maßgabe der gymnastischen Notwendigkeit (vgl. Zum Diskobol S. 31 f.) frei ergänzt worden. Daß diese Ergänzung das richtige getroffen hat, ergab sich aus folgendem: An der Weiche des Körpers saß der Rest einer Stütze, die einst Körper und rechten Arm verbunden hatte. Frl. Dihl ergänzte den Rest der Stütze, indem sie die Seitenflächen verlängerte, und die spitz zulaufende Stütze traf genau den untern Rand des Diskos!

Die Statue von Castelporziano ist freilich eine im Altertum ausgebesserte Kopie, das Relief im Louvre zeigt das Vorbild durch die Umsetzung ins kindliche Alter stark ver-



Abb. 5.

ändert, die Gemmen sind klein und nicht in allen Einzelheiten einander gleich. Man könnte daher einwenden, diese fünf Zeugnisse seien nicht beweiskräftig. Ich habe auch nur Vermutungen und keine sichere Erklärung, wie der »schleifende Fuß« der andern Monumentenreihe entstanden ist[1]); aber nehmen wir an, dieser gebe die originale Überlieferung wieder, so läßt sich ebensowenig sagen, was den Restaurator der Kopie von Castelporziano und die Urheber der kleinen Abbilder bewogen habe, den um-

[1]) Übereinstimmende fehlerhafte Überlieferung nach einem interpolierten Archetypus: Noack, Arch. Jahrb. XXV 1915, 136 (Verwundung der Berliner Amazone).

gekippten Fuß des Originals in der Nachbildung auf dem Ballen stehen zu lassen[1]).

Wir haben hier also nicht die zufällige Willkür einzelner Handwerker, die gerade in diesem Punkte übereinstimmend das myronische Original verändert hätten, sondern neben den Zeugnissen für den schleifenden Fuß auch hier eine Reihe von Monumenten, die sonst nicht in allem gleich, in dem aufstehenden Fuß übereinstimmen, und von denen die Byressche Gemme die Entstehungszeit des Originals in dem ausgeprägt strengen Stil erkennen läßt.

Die Londoner Gemme (Abb. 2) trägt die Beischrift Hyakinthos, und die Gemmen sind in einzelnen Zügen voneinander verschieden. Dies könnte zu der Annahme führen, es sei auf den Steinen sowenig wie in der Knabenfigur des Sarkophags das Werk des Myron nachgebildet. Selbst wenn wir dies zugeben, und von dem strengen Stil der Byresschen Gemme absehen, haben wir doch immer noch eine Reihe von Darstellungen des Diskoswerfens, die sich von andern Darstellungen derselben Übung unterscheiden. Es entsteht notwendig die Frage, ob beide Fassungen sachlich möglich sind und welche für die Überlieferung des myronischen Werkes als maßgebend anzusehen ist? In der Voraussetzung, daß Myron zwar im Stil noch gebunden, aber gegenständlich naturgetreu gearbeitet hat, habe ich mich in den angeführten Schriften aus sachlichen, anatomischen und künstlerischen Gründen für die Reihe mit dem aufstehenden Fuß entschieden und die Überlieferung mit dem schleifenden Fuß als unecht verdächtigt.

J. Sieveking lehnt in seiner Behandlung der Frage (zu Brunn-Bruckmanns Denkmälern Taf. 681—685) meine Beweisführung ab. Er hat die Münchener Bronzestatuette eines Diskobols (Abb. 6 mit Erlaubnis des Verlags Bruckmann) von ihren Entstellungen befreien lassen, sieht in ihr eine nur im Kopf veränderte römische Nachbildung des myronischen Diskoswerfers und begründet die Zuverlässigkeit dieser Nachbildung mit einer neuen Erklärung des dargestellten



Abb. 6 (nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 681).

Motivs. Er wendet sich dabei gegen Frl. Dihls und meine Auffassung, gibt von dem Sinn und Ergebnis unserer Arbeiten ein willkürlich entstelltes Bild und übt seine Kritik in einer Ausdrucksweise, die in einer wissenschaftlichen Darlegung befremdet. Ich gehe in gebotener Kürze nur die Hauptpunkte seiner Erörterung durch.

Früher hat man alle Darstellungen von Diskoswerfern in ein praktisch nicht ausführbares Schema gepreßt (Jüthner, Antike Turngeräte 33, Gardiner, Greek Athletic Sports and Festivals 335). Ich habe den sog. antretenden Diskobol als Beter ganz ausgeschieden und die von Myron dargestellte Wurfart mit vertikalem Schwung von den verschiedenen Techniken mit horizontalem Schwung (und voller Körperdrehung) getrennt. S. zieht nun wieder alles in ein Schema zusammen. Nach seiner Theorie tritt der Diskobol an, den r. Fuß mit den

[1]) Das betrifft besonders die Byressche Gemme, auf der der aufstehende Fuß so groß und deutlich gezeichnet ist. Die andern Besonderheiten auf dieser Gemme lassen sich erklären: der geknickte r. Arm aus Raumzwang, die Haltung des Kopfes aus der Schwierigkeit, den verkürzten Kopf in der Oberansicht wiederzugeben und das ausgestreckte r. Bein aus dem Bestreben, die leichte Verkürzung des nicht senkrecht, sondern schräg nach hinten stehenden r. Unterschenkels anzudeuten. Der kippende oder schleifende Fuß aber in der Profilansicht bot dem Steinschneider keine größere Schwierigkeit als der aufstehende.

Zehen in den Boden krallend, den Diskos in der L. Die Augen visieren über die halb erhobene R. einen Punkt dicht vor dem r. Fuß, auf den der r. Fuß nach dem Abwurf wieder gerichtet sein muß. Dann tritt der l. Fuß vor und beide Hände erheben den Diskos über Kopfhöhe. Der Körper beschreibt um den stehenbleibenden r. Fuß einen Halbkreis von 180°, der l. Fuß dreht sich auf den Zehenspitzen. Dann wendet der Körper sich zurück und die Scheibe wird abgeworfen.

Meine Erklärung des »antretenden« Diskobols als Beters soll »den fein abgewogenen Zusammenhang zwischen r. Hand, Kopfhaltung und Handbewegung« ignorieren. Im Gegenteil wird alles dies aufs beste in Zusammenhang gebracht: der lässige Stand, die leicht erhobene Hand und der gleichmütige Blick über sie hinweg, schräg nach unten zum Altar, den wir, wie beim Idolino, hinzuzudenken haben. Dagegen sehe ich nicht, wie man mit den leicht gekrümmten Fingern und beiden geöffneten Augen einen Punkt anvisieren kann. Dieser anvisierte Punkt soll dann die Zielrichtung angeben; also soll der Athlet beim Rückschwung aufpassen, bis der Fuß wieder auf diesen Punkt hinweist und dann abwerfen? Aber es handelt sich um die Weite des Wurfes, und die Richtung ist von selbst mit Beendigung des Vorwärtsschwunges gegeben, bei der der Diskos in die Richtung fliegt, in die ihn die Zentrifugalkraft aus der sich öffnenden Hand entläßt. S. zieht mehrmals das moderne Kegelspiel heran. Wie kann man zwei so vollkommen verschiedene Bewegungen vergleichen? Das einzig gemeinsame ist, daß die r. Hand ausholt, aber die Haltung des Körpers, der Hand, Zweck der Übung, alles ist völlig anders! S. meint also, der Athlet sehe beim Visieren auf den Boden vor sich, wie der Kegelspieler beim Aufsetzen der Kugel[1]). Hierbei kommt es allerdings auf den Punkt (oder doch das Brett) an, auf dem die Kugel aufgesetzt werden muß. Aber hat schon jemals ein Kegelspieler diesen Punkt anvisiert? Und was wird aus all den andern betenden Athleten, die ich angeführt, den Springern, Speerwerfern etc. Oder wenn sie nicht beten, was bedeutet dann ihr Gestus[1])? Ferner scheitere meine Erklärung an dem Einkrampfen der Zehen des rechten Fußes. Dies Einkrampfen der Zehen hat keinen praktischen Zweck, da doch der Fuß nach S. sogleich auf der Stelle eine Drehung ausführen wird, bei der die eingekrampften Zehen nichts nützen. Ausserdem bedarf dies seit Alters beachtete Einkrampfen der archäologischen Prüfung. Die vier kleineren Zehen des r. Fußes sind bei dem vatikanischen »antretenden« Diskobol nicht stärker gekrümmt, als bei dem entlasteten Spielbein nur natürlich ist. Die große Zehe ist dagegen gewaltsam nach innen und unten gekrümmt; sie hat einen ganz verkümmerten Nagel und im Vergleich mit den übrigen Zehen beider Füße stillose Formen. Nach dem Abguß muß ich hier eine Überarbeitung annehmen, die vermutlich einer Verletzung des vorragenden und bestoßenen Fußes abhelfen sollte. Bei den übrigen Kopien (die Londoner scheidet als ergänzt aus), d. h. denen im Louvre und in Duncombe-Park, ist, nach Photographien zu urteilen, übereinstimmend auch die große Zehe nur leicht angezogen, mit den übrigen Zehen in der Richtung gleichlaufend und von derselben Formengebung mit dem breiten Nagel.

---

[1]) Nach Sieveking zu Brunn-Bruckmann Taf. 681 (S. 8) visiert der zum Wurf antretende Diskobol (Jüthner, Turngeräte S. 33 Fig. 29 E und G) die Wurfbahn. In Wahrheit hebt der eine (E) einfach den Diskos mit beiden Händen, der andere hat im Beginn der Übung mit horizontalem Schwung den l. gewinkelten Arm erhoben, wie es unzählige Male dargestellt ist!

[1]) Als betenden Diskobolen kann ich nachträglich anführen: Babelon-Blanchet, Catal. des Bronzes antiques de la Bibl. Nat. Nr. 923 (Bronze-Statuette eines ruhig stehenden Knaben, in der herabhängenden L. den Diskos, die R. ausgestreckt, halb erhoben). Mit der Handhaltung des Vatikanischen D. steht an einem Altar ein Jüngling (Petasos, Chlamys, Speere l.) auf einer r. f. Kanne von Rhodos (Inv. 6511 der Antikensammlung im Nationalmuseum in Kopenhagen). Vgl. Böhlau, Sammlung Vogell, Taf. III, 21 und Scheurleer, Catalogus eener Verzameling Taf. XLIV, r. f. Schalen, Innenbild beidemal ein nackter Jüngling, R. betend erhoben, l. Strigilis. Ähnlich die Bronzestatuette De Ridder, Les bronzes du Louvre Nr. 291 Pl. 26, Reinach, Rép. stat. II 153, 4 (in der L. Speer, verloren).

(Abb. 7 mit den Füßen der Statue von Duncombe-Park, nach alten Aufnahmen des Straßburger Abgusses.) Ich sehe mithin keinen Anlaß, meine mit Beispielen und Belegen gestützte Erklärung des »antretenden« Diskobols als Beters fallen zu lassen.

Dann der Wurf selbst. Meine Aufteilung der vielen Darstellungen in die mit vertikalem und horizontalem Schwung wird abgelehnt. (S. 8). »Auch Schröder, heißt es, konnte sich bei der Durchmusterung der antiken Darstellungen nicht dem Eindruck entziehen, daß manche derselben auf eine Schwingung des Körpers um seine Achse hindeuten, und hat daraus ein zweites Wurfschema abgeleitet usw. In Wahrheit wollen alle von ihm hierfür angeführten Beispiele, die den Wurf selbst, nicht die Vorbereitung für. denselben veranschaulichen, nämlich die Münzen von Kos und die Cumaner Preisvase [1]) ebenfalls die Drehung des ganzen Körpers wiedergeben. Sie sind aber unklarer im Motiv, weil sie — eine Unmöglichkeit — die Bewegung selbst, und nicht wie Myron eine Ruhepause in derselben auszudrücken versuchen. Außerdem richten sie den Oberkörper auf, während durch das Vorbeugen desselben, das Myron in seiner Statue gibt, der Schwung in der Drehung, wie man sich bei der Ausführung der Übung leicht überzeugen kann, ein viel intensiverer wird. In der Praxis sind natürlich beide Wurfarten möglich.«

In dem Bericht über einen Vortrag, der bereits unser Thema behandelte (Kunstchronik N. F. XXVIII 1916/17 Nr. 40 S. 468) heißt es noch: In Wahrheit lassen sich alle diese Beispiele (für das zweite Wurfschema) im Motiv sehr gut mit jener vereinen, nur fehlt ihnen die myronische Meisterschaft usw.

Ich bin, um das Schema mit horizontalem Ausholen zu finden, nicht von den Denkmälern ausgegangen, die die Drehung zu zeigen scheinen. Das erste, was sich mir bei meiner Beschäftigung mit den antiken Darstellungen des Diskoswerfens ergab, war vielmehr die Erkenntnis, daß die Denkmäler, die den Diskobol aufrecht stehend zeigen, den Diskos auf der flachen Hand, den linken Arm seitlich hoch erhoben, sich mit dem deckten, was ich auf dem Sportplatz zu sehen gewohnt war, und sich in keiner Weise mit den beiden uns allein bekannten Phasen des myronischen Wurfes vereinigen ließen, nämlich der Anfangstellung mit dem Diskos in beiden hoch erhobenen Händen und der gebückten Haltung des myronischen Bronzewerks. Sieveking bleibt den Beweis schuldig wie sich die beiden Typen vereinigen lassen, und in seinem Wurfschema, also etwa vor oder nach dem »antretenden« Diskobol, der mit der r. Hand visiert, fehlt alles, was ich S. 16 ff. an Belegen für den horizontalen Schwung beigebracht habe [1]).

Ebensowenig kann S. die von mir für die Drehung beigebrachten Denkmäler



Abb. 7.

[1]) Sieveking fügt eine nach Erscheinen meiner Schrift publizierte Gemme und eine italische Scherbe mit einem flüchtig gemalten gehenden Diskoswerfer hinzu, in dem ich keinen Wurf mit Körperdrehung erkennen kann. Die Gemme ist nach demselben Schema wie die koische Münze (Zum Diskobol Taf. IX a. b.) gemacht.

[1]) Hierzu kommt jetzt der schöne Stuttgarter Bronzehermes, Förster R. M. XXIX 1914, 168 ff. Pagenstecher, Alexandrinische Studien 46 ff. Taf. II u. III, als Darstellung des Athleten unmittelbar vor Beginn der Übung.

mit irgendeiner Phase seines Schemas in Verbindung bringen; das ungenaue Referat täuscht nicht darüber hinweg. Ich habe Münzen und Vasenbilder angeführt, um die Annahme der vollen Körperdrehung wahrscheinlich zu machen. »In Wahrheit wollen sie . . . . ebenfalls die Drehung des ganzen Körpers wiedergeben.« Eben das behaupte ich. Ob und wie sie etwa den Schwung von 180° und zurück wiedergeben, bleibt auch von S. ungesagt. Die für die Drehung angeführten Denkmäler sind aber nicht bloß unklar im Motiv, weil sie die Bewegung selbst wiedergeben wollen, sondern sie geben überhaupt kein bestimmtes Motiv wieder[1]). In verschwommenen Erinnerungsbildern sind ganz verschiedene Momente der Bewegung vereinigt, die auch bei wohlwollender Interpretation nichts für die Erklärung der myronischen Statue bieten[2]).

Ob die Drehung bei aufgerichtetem oder vorgebeugtem Körper mehr Schwung verleiht, ist noch die Frage, kommt aber hier auch nicht in Betracht. Jedenfalls gibt Sieveking selber zu, in der Praxis seien beide Wurfarten möglich. Der moderne Sport hat nach mancherlei wieder verworfenen Versuchen ohne archäologische Hilfe aus der Natur des Geräts und des menschlichen Körpers eine Wurfart erfunden, die nicht mit Myrons Statue, aber mit zahlreichen andern antiken Darstellungen vollkommen übereinstimmt (vgl. Richer, Revue de l'Art XXIV 1908 S. 193—208). Ich habe mich nicht besonnen, diese antiken Darstellungen aus der Gegenwart zu verstehen, genau so wie jedermann Trab und Galopp beim Reiten oder Anziehen und Fieren der Segel in Antike und Gegenwart gleichsetzt. So habe ich die Zeugnisse aufgeteilt und bin bisher nicht belehrt worden, wie die von mir »Zum Diskobol« S. 16ff. und Bonner Jahrb. 1915 Heft 123, 33ff. angeführten Denkmäler anders verstanden werden könnten, denn als Zeugnisse für mein zweites Schema, die Wurfart mit horizontalem Schwung. Beim modernen Wurf ist eine volle Körperdrehung üblich, weil sie sich ganz von selbst ergibt. Ich habe es wahrscheinlich zu machen gesucht, daß auch im Altertum beim zweiten Schema diese Drehung ausgeübt wurde. Dagegen sehe ich keine Möglichkeit, die hier in Betracht kommenden Denkmäler in dem myronischen Schema unterzubrigen und betrachte es daher als einen Rückschritt, wenn die Trennung der beiden grundsätzlich verschiedenen Schemata bestritten wird.

Nun die myronische Wurfart. Bekannt ist die Anfangstellung mit dem von beiden Händen hochgehaltenen Diskos (Zum Diskobol S. 14, Sieveking Abb. 3), und zweitens die myronische Statue, die unzweifelhaft das sekundenlange Stillhalten zwischen Rückwärts- und Vorwärtsschwung darstellt. Wie die Zwischenzeit zwischen diesen beiden Phasen ausgefüllt war, ist die Frage[1]). Antike Zeugnisse fehlen; für uns entscheidet allein die sportliche Zweckmäßigkeit. Der r. Fuß steht in der Anfangstellung hinten, in der Statue vorn. Es muß etwas geschehen sein, was diesen Wechsel begründet. Wenn aber ein Fuß zuerst hinten und danach vorn steht, so ist er nach der einfachsten Annahme vorgetreten. (Vgl. Zum Diskobol S. 14. Ebenda ablehnend über die Annahme, daß der l. Fuß zurücktritt.) Auf diese Lösung des Problems sind seinerzeit unabhängig voneinander Frl. Dihl als Künstlerin, der von mir Ztschr. f. b. K. N. F. XXVII 1915/16, 303 erwähnte Grieche als Athlet und E. Petersen als Archäologe (Rhythmus, S. 46) gekommen.

Das Vortreten des r. Fußes ist ebenso einfach wie zweckmäßig, sportgerecht und schön. Ebenso ungezwungen entwickelt sich alles

[1]) Mir scheint der Oberkörper mit den Armen auf den koischen Münzen in archaischer Verzeichnung die Anfangsstellung mit dem Diskos in beiden erhobenen Händen wiederzugeben, die Haltung der Beine aber, das schnelle Wechseln des Standes bei der Drehung. Die Cumaner Preisamphora vereinigt ganz sinnlos mit dem gehobenen r. Arm die gesenkte Linke.

[2]) Ebenso ist es bei zahlreichen andern Darstellungen von Diskoswerfern auf Vasen, wenn die Maler sich mit unklaren Vorstellungen der komplizierten Bewegung begnügen. Aber dem Sachkundigen ist es leicht, solche Bilder von richtig gesehenen zu unterscheiden.

[1]) Es muß irreführen, wenn Wolters in Springer-Michaelis, Handbuch Bd. I[11] (1920) sagt, der Athlet sei in dem Augenblick dargestellt, in dem er nach den Regeln der Kunst auf dem r. Bein ruhend sich um sich selbst soweit gedreht habe usw.; das klingt, als wenn die Regeln überliefert seien.

weiter. Zugleich mit dem Vortreten des r. Fußes biegt sich der Oberkörper vor, die r. Hand schwingt zurück, die linke Hand fällt an das Knie, der Kopf wird von selbst rückwärts gewendet; dann nach dem flüchtigen Verweilen am Endpunkt des Ausholens: Vorschwung, Abschleudern der Scheibe und zugleich automatisches Vortreten des linken Fußes. Beide Füße haben den Körper bei der Bewegung unterstützt, und wehe, wenn sie nicht fest am Boden stehen: Der Athlet schwankt und der Wurf mißlingt.

Die von Sieveking S. 4 hiergegen vorgebrachten Einwände können mich nach den Erfahrungen meiner jahrelangen praktischen Ausübung des Diskoswerfens nicht beirren. Ich sehe nicht, warum das Vortreten des r. Beins »aus der Praxis heraus unverständlich« ist, auch nicht, inwiefern das rechte Bein ein großes Hindernis für den Abwurf mit dem r. Arm sein soll; bei der Ausführung nach dem oben ausgeführten Schema ist das feste Aufstehen des vorgestellten r. Beins unerläßliche Bedingung. »Kein Mensch, der nicht Linkser ist, wirft mit vorgestelltem r. Bein« — gewiß nicht, wenn ein Stein oder Speer oder die Kugel beim Kegelspiel geworfen werden soll. Aber man mache die Probe und werfe einmal die Scheibe erst aus der Anfangstellung ausholend, und dann mit vortretendem r. Bein und Rückschwung und vorgebeugtem Oberkörper — und man wird den Unterschied wahrnehmen. Wenn ferner für Sieveking das »rechte Bein das Herumwerfen des Oberkörpers zu bremsen mit der Bewegung des Werfens in dem für ihn angenommenen Stadium eher Widerstand als Vorschub zu leisten scheint«, so enthält auch diese subjektive und schwer verständlich ausgedrückte Auffassung keinen ernsten Einwand. Denn das Herumwerfen des Oberkörpers muß gebremst werden, wenn der ganze Körper nicht umgerissen werden soll.

Ebenso habe ich in dem automatischen Rückwärtsdrehen des Kopfes nie eine »unnötige Anstrengung« empfunden, die »eher dazu beiträgt, die Wucht der Körperbewegung abzuschwächen«. Der auch hierfür zitierte Kegelspieler blickt natürlich nach vorn, wo er die Kugel aufsetzen will, und ebenso der Speerwerfer, der sein Ziel oder doch die Richtung seines Wurfes im Auge behalten muß. Der Diskoswerfer aber hat kein Ziel, er kann daher den Kopf willenlos mitschwingen lassen. Bei den gar »nicht so törichten Ergänzungen« des Diskoswerfers mit dem vorwärts gewendeten Kopf (Vatikan, London) geht denn auch ein Hauptfaktor des künstlerischen Gedankens verloren, und wenn moderne Sportleute oder Athleten sich in der Stellung des Diskobols mit vorwärts gewendetem Kopf photographieren lassen (ich besitze eine Anzahl solcher Aufnahmen[1]), so ist der Kopf künstlich so gedreht, weil den Betreffenden nur die falsche Ergänzung und nicht der Diskobol Massimi bekannt war; man sieht, daß sie nur eine Pose einnehmen, nie aber aus dieser Stellung heraus Diskos geworfen haben.

Ein weiteres Bedenken gegen diese Wurfart betrifft die schmale Standfläche (Sieveking S. 4 oben), ist aber nicht entscheidend, da das Ausholen in der Richtung der Beine und Füße erfolgt, die den Schwung mit den Gelenken auffangen und am Boden einen festen Halt haben. Dasselbe Bedenken trifft weitmehr die Sievekingsche Theorie, da bei ihr das Ausholen um die Körperachse geht, also zuletzt im rechten Winkel gegen die schmale Standfläche, auf der die Füße keinen Widerstand finden.

Die ganze Übung nach der von mir vertretenen Theorie bietet nicht die einfachste Lösung für die Aufgabe, die Scheibe zu werfen. Das ist mir wohlbekannt und m. E. auch der Grund, weshalb es von dieser Art zu werfen so verschwindend wenige Darstellungen gibt, im Vergleich mit jenen, die den wirkungsvolleren und leichteren horizontalen Schwung in seinen verschiedenen Phasen vorführen. Was sich bei gehöriger Schulung auch mit dem Schwung von vorn nach hinten erreichen läßt, beweist im übrigen jener oben genannte Grieche, der damit auf den olympischen Spielen 1896 vielbewunderte Würfe bis zu 28,95 Metern ausführte. (Sein Bild: Ztschr. f. b. K. N. F. XVIII 1907, 232 Abb. 5.)

[1]) Keinem dieser Leute ist es eingefallen, auch den l. Fuß umzuknicken.

Jedenfalls scheint mir diese Art, die myronische Statue wieder lebendig zu machen, einfacher, natürlicher und zweckmäßiger als Sievekings neue Theorie. S. geht von der Behauptung aus, daß »eine Drehung des ganzen Körpers um die Achse des rechten Beins darzustellen die Absicht des Künstlers war. Sein Hauptausdrucksmittel hierfür ist die Haltung des l. Beins, das stark gekrümmt, mit der Wade nach oben gedreht und, hinter dem r. Bein weit nach rechts übergreifend, mit den äußeren Zehenspitzen um jenes einen Bogen zu beschreiben scheint, ein eigenartiges, die ganze Situation beherrschendes Motiv, usw. Der Eindruck der drehenden Bewegung wird verstärkt durch das Überhängen des Körpers nach rückwärts, ...« Später heißt es: »Der linke Fuß dreht sich auf den Zehenspitzen; ... der Fuß selbst balanciert, wenn das Herumwerfen des Körpers möglichst intensiv ausgeführt wird, auf den äußersten Zehenspitzen ...«. Der turnerische Gewährsmann führt diese Übung aus und kommt dabei »ganz genau zu der myronischen Stellung«. Dann, nach Beendigung des Vorschwunges wird »der l. Fuß wieder wie im Anfang der vorgestellte sein und das Gewicht des vorfallenden Körpers aufnehmen«. Von früher her wissen wir, daß der r. Fuß nun wieder auf den vorher anvisierten Punkt zeigen soll.

Nur kurz will ich meine rein sportlichen Bedenken gegen diese Theorie andeuten: Mit Schuhen läßt sich dieser Schwung ausführen, nicht aber nach antiker Weise barfuß. Auf festem Boden oder gar auf der Balbis ist die Reibung unter der r. Sohle zu stark, in weichem Sande findet der sich drehende Fuß zu starken Widerstand. Der Schwung um 180° trifft, wie schon gesagt, die auf schmaler Standfläche aufstehenden Füße von der Seite und bringt den Körper ins Schwanken, zumal, wenn der linke Fuß nur auf den äußersten Zehenspitzen balanciert. Wo findet da der Körper den nötigen Widerstand, um wieder vorzuschwingen? Dies Schwanken, ja Umfallen ist denn auch die Wirkung, die in der Seitenansicht der Münchener Bronze in beängstigender Weise zum Ausdruck kommt. Auch steht der Kraftverbrauch nicht im Verhältnis zu der Leistung, die sich auf derselben Grundlage (den uns bekannten zwei Phasen der myronischen Technik) mit meiner Theorie leichter und schöner erreichen läßt. Ferner ist auch der Vorwärtsschwung, wenn er wirklich den Diskos weit fortschleudern soll, viel zu stark, um allein von dem linken, nun wieder vorn stehenden Fuß aufgefangen zu werden. Der r. Fuß müßte notwendig vortreten und den vorher so sorgfältig anvisierten Punkt hinter sich lassen.

Die Annahme einer Drehung geht auch garnicht zwingend aus den Denkmälern hervor. Schon Sievekings Beweisführung enthält einige Unklarheiten. Das »Hauptausdrucksmittel« des Künstlers das »eigenartige, alles beherrschende Motiv«, wie das l. Bein mit den äußeren Zehenspitzen um das r. Bein einen Bogen zu beschreiben scheint, dies Motiv, das Sieveking doch das Verständnis für die künstlerische Idee des Diskobols erschlossen hat, bleibt nachher ganz unbeachtet, wenn es heißt, daß der Fuß sich nur auf den äußersten Zehenspitzen dreht. Man wird annehmen dürfen, daß S.'s Praktiker auch ohne diesen Kreisbogen des l. Fußes »genau in die myronische Stellung« kommen[1]).

Was aber ist unter »myronischer Stellung« zu verstehen? Gewiß, die myronische Stellung von Körper, Armen und Beinen, läßt sich u. a. auch auf die Sievekingsche Art erreichen. Wie verhält sich indessen der l. Fuß in der Praxis, nicht im Zimmer beim gemächlichen Vorexerzieren, sondern nackt, auf dem Sportplatz, wenn er der

[1]) S. 6 Anm. 17 zieht S. den Byresschen Carneol (oben Abb. 1) für seine Theorie heran. Vor dem Athleten steht eine Herme, aus der hervorgehen soll, daß er in diesem Augenblick von seinem Ziele abgewendet aufgefaßt ist ... »denn die Herme kann nur hinter dem zum Wurfe antretenden als Abwurfsmal gedacht sein«. Die Herme bezeichnet aber nur die Palaestra, wie die auf dem Pariser Sarkophag Abb. 4 im Rücken des Diskoswerfers. Ein Abwurfmal kann nicht hinter dem Werfenden stehen! Eine fast bis in Brusthöhe reichende Herme hinter dem antretenden Diskobol würde auch beim Ausholen seine Bewegung hindern. Mich wundert, das S. diese frei hinzugefügte Herme für die Exegese benutzt, im übrigen aber den Steinschneider tadelt, daß er mit seinem Vorbild willkürlich verfahren sei.

gewaltigen Körperdrehung und dem Schwung des mit dem Diskos beschwerten Arms Widerstand leisten soll? Denn das muß er; der r. Fuß allein kann diesen Schwung nicht aufhalten[1]). Ganz naturgemäß kommt der nackte l. Fuß auch bei der Körperdrehung nach S.'s Theorie immer in die Stellung auf dem Ballen, wenigstens der äußersten Zehen, mit dem nach vorn gerichteten Fuß, so wie es die von mir bevorzugte Reihe von Zeugnissen bietet, und weder in die kippende Stellung wie bei der Münchener Bronze, noch in die mit dem umgeknickten »schleifenden« Fuß der großen Marmorkopien im Vatikan, in London usw.[2]).

[1]) S. 7 Anm 21 erkennt S. mit einem Bildhauer, an der Außenseite zwischen Absatz und Fußvorderteil eine tiefe, senkrechte Falte, die bei einfachem festem Aufstehen nicht entstehe, wohl aber bei einer Drehung auf dem Platze. Eine solche senkrechte Falte ist an dieser Stelle nach dem anatomischen Bau des Fußes ganz undenkbar. Die formlose Vertiefung an dem Londoner Fuß ist, nach Abguß und Photographie zu urteilen, Bruch oder Verletzung.

[2]) Herr G. von Donop, Lehrer an der Hochschule für Leibesübungen in Berlin, hatte die Freundlichkeit, mir nach mehreren Besprechungen, die eine vollkommene Übereinstimmung unserer Auffassung ergaben, eine Niederschrift seiner Meinung zu übergeben, die ich hier mit seiner Erlaubnis etwas gekürzt abdrucke: ». . . Daß der Fuß eines Werfers, gleichviel welchen Wurfgeräts sich in der Art des Diskobols Massimi oder der Münchener Statuette umlegt, ist jedenfalls etwas sehr Ungewöhnliches und macht auf einen alten Werfer, dem die verschiedenen Bewegungsformen in Fleisch und Blut übergegangen sind, einen peinigenden Eindruck. Ganz besonders ungeeignet ist diese Fußhaltung bei einem Drehungswurf, wie Prof. Sieveking ihn schildert. Ein solcher Wurf würde so vor sich gehen müssen, daß neben einem ausgiebigem Strecken beider Beine und des Rückens zunächst die rechte Schulter, und ihr folgend der r. Arm nach vorn gerissen würde. Zuletzt, nachdem das Wurfgerät die Hand verlassen hat, müßte bei einem guten Wurf auch noch das rechte Bein im sog. Wechselschritt folgen. Auf alle Fälle müssen r. Schulter und r. Arm herum, also die beim myronischen Werfer stark belastete Seite. Soll diese Seite blitzschnell und kraftvoll nach vorn, so muß sie gezogen werden, und das geschieht durch die ganze linke Seite. Will die linke Seite aber ziehen, so muß sie einen Halt haben, und das kann nur der fest eingesetzte linke Ballen sein. (Man bedenke, daß antike Disken 3—4 kg wogen, unsere heutigen nur 2 kg.) Die Spitzen der Zehen oder gar umgelegte Zehen können eine solche Stütze nicht bieten. Die r. Seite könnte sich ohne Stütze oder nur schwach unterstützt nur mühsam und in kraft- und schwungloser Bewegung herumdrücken. Ich habe, nachdem die Frage an mich herangetreten, wiederholt den Versuch gemacht, und immer wieder krallte sich der l. Fuß mit den Zehen fest und stützte sich mit aller Energie auf den Ballen. Es geht garnicht anders, und nur bei tänzerischer leichter Bewegung, die keine Kraftäußerung hervorbringen soll, ließe sich ein loses Aufstehen zur Not denken. Auch die Auswärtsstellung des r. Fußes erscheint mir sehr unzweckmäßig. Der r. Fuß müßte für die Sievekingsche Drehung mehr einwärts gestellt sein, während es für den Wurf geradeaus günstig steht. Die Darstellungen auf den Gemmen und dem Sarkophag mit dem fest aufstehenden l. Fuß wirken demgegenüber auf den praktischen Werfer vollkommen überzeugend«.

Zu meiner Genugtuung lehnt auch Sieveking die früher beliebte Erklärung des »schleifenden« Fußes der großen Kopien ab. Aber er erklärt die umgeknickten Zehen aus technischer Notwendigkeit beim Kopieren, da die Marmorarbeiter den Fuß nicht so von der Standfläche hätten lösen können und ihn deshalb, um ihm einen festen Stand zu geben, mit den umgeknickten Zehen im Boden hätten verankern müssen.

Folgerichtig wird auch die Rekonstruktion Rizzos angenommen, der, das Dübelloch in der Plinthe einfach ignorierend, sich an die andern großen Kopien anschließt, und meine Beurteilung des Zehenfragments von Castelporziano wird als »durchaus unrichtig« hingestellt. Wir haben allerdings nicht gewagt, das Zehenfragment »nur neben den Fuß des Londoner Exemplars auf die Plinthe zu stellen, um genau die gleiche Stellung zu erhalten« (Anm. 16), denn ein großer Teil des Londoner l. Fußes mit der großen Zehe ist nach der mir vorliegenden großen Photographie ergänzt, ebenso wie am Vaticanus (Boll. d' Arte I 1907 Fasc. 1 S. 8).

Ich kann auch nicht zustimmen, wenn S. meint, das Fragment solle mit der Bruchfläche auf dem Boden aufstehen und dadurch der Eindruck erreicht werden, als ob die Zehe in den weichen Sand eintauche. Das wäre erstens eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen Kopie und Ergänzung, und zweitens läßt sich der Zustand des Zehenbruchstücks mit dem Restchen Plinthe doch nicht einfach wegleugnen. Genaue, immer wiederholte Be-

obachtung hat uns zu der in meiner Schrift S. 30 begründeten Auffassung geführt, wonach an der Bruchfläche die Spitze der Zehe zu ergänzen ist und das Ganze zu einem auf dem Ballen und über dem Dübelloch in der Plinthe stehenden Fuße gehört. Aber das Zehenbruchstück ist zu unglücklich gebrochen und der Rest der Plinthe zu gering, um damit etwas beweisen zu wollen. Es hat uns auch nur bestätigt, was anderweitig gefunden war.

Der wirkliche Grund für die Umknickung der Zehen ist also für Sieveking der, daß der Fuß standfest gemacht werden sollte. Indessen hatte der Kopist durch die Stütze — zumal wenn er, wie beim Vaticanus, den Baumstamm neben den l. Fuß stellte — die Möglichkeit, den Fuß ganz frei zu bilden[1]). Dabei konnten auch die Zehen in der natürlichen Weise nach vorn gewendet werden, und schließlich konnte ein Keil hinter oder unter den Fuß gerückt werden, wie unter die Sohle der Wiener Diskobolstatuette (v. Sacken und Kenner, Antiken des Münz- und Antikenkabinetts S. 37 Nr. 138) und sonst bei schreitenden Gestalten. Ich habe allerdings keine bessere Erklärung. Aber gerade gegen diese umgeknickten Zehen richtete sich hauptsächlich Frl. Dihl's und mein Widerspruch, und immer wieder wurde uns die Überlieferung mit dem schleifenden Fuß als unbedingt verbindlich entgegengehalten. Es ist uns daher sehr erwünscht, wenn nun auch Sieveking darin eine Kopistenerfindung erkennt. Ich stelle das fest, kann mich aber dabei nicht beruhigen, denn für S. bleibt als Grundlage des Fußes mit den geknickten Zehen der frei hängende, die Erde nur mit den äußersten Zehenspitzen berührende Fuß, wie ihn die Münchener Statuette zeigt[2]), die als getreue Nachbildung des myronischen Werks allein übrig bleibt.

Auch bei ihr, wie beim Vaticanus usw. ist nämlich der ganze Fuß im Sprunggelenk gewaltsam verbogen. Selbst bei Annahme der Drehung und der kippenden Stellung bleibt unerklärt, weshalb der Fuß die anatomisch unmögliche Verkrümmung nach hinten erdulden muß, ohne daß sich zwischen Ferse und Unterschenkel der Winkel bildet, den doch wiederum die angezogene Wade der Münchener Bronze verlangt und den ganz folgerichtig die Pollaksche Gemme (Abb. 8, oben Sp. 62, nach einem von E. Schmidt freundlich geliehenen Abdruck) zeigt, mit dem stärker zurückgesetzten, aber nicht umgeknickten Fuß. Hier sind und bleiben rein körperliche Unstimmigkeiten, die mich nötigen, auch der Münchener Statuette die sachliche Zuverlässigkeit abzustreiten[1]).

Damit fällt aber m. E. auch ihr Anspruch, Myrons Werk genau nachzubilden. Das einzige, was sich hierfür anführen läßt, ist das Material, das nur in dieser Nachbildung dem des Originals entspricht. Aber bei der späten, wenn überhaupt antiken Entstehung des Ganzen und der Formlosigkeit gerade der fraglichen Teile ist auch hierauf nicht viel zu geben, und somit kann auch eine Erörterung über den künstlerischen Wert und die ästhetische Wirkung der Statuette hier unterbleiben.

Es galt allein, zu prüfen, ob der Statuette neben der Kopie von Castelporziano, dem Sarkophag im Louvre und den Gemmen (Byres, London und Arndt) entscheidendes Gewicht zukommt, ob die aus ihr abgeleitete Theorie von der Körperdrehung um 180° Glauben verdient und ob diese den kraftlos kippenden und naturwidrig verkrümmten Fuß hinreichend begründet. Ich hoffe, gezeigt zu haben, weshalb ich davon nicht überzeugt sein kann.

Weiterhin bespricht Sieveking die Schriftstellen.

In der Philostratstelle (Imag. I 24) ῥιπτεῖν οἷον ἀνιμῶντα καὶ προσεμβάλλοντα τοῖς

[1]) Der r. Fuß der Vatikanischen Tänzerin, der sog. Wettläuferin, berührt die darunter geschobene Stütze nur mit den äußersten Spitzen, ohne umgeknickt und »verankert« zu sein.. Auch zeigen die Kopien des Diskobols mit ihren gebrochenen l. Füßen, wie wenig die Umknickung geholfen hat.

[2]) Ohne Kenntnis des Originals will ich doch auch nach der Abbildung mein Befremden über die Formlosigkeit von Zehen und Unterseite des l. Fußes nicht verschweigen, die mit dem übrigen Körper nicht harmoniert.

[1]) Die Verkrümmung erinnert an verzeichnete Füße auf Vasenbildern wie Benndorf, Gr. und Sicil. Vb. Taf. XI, 3 und Mon. Piot. IX 1902, 36 f. und ist in der Plastik ohne Beispiel.

δεξιοῖς πᾶσι paßt nur der Schluß zu der S.schen Theorie; das οἷον ἀνιμῶντα »wie mit dem Riemen hochziehend« widerstreitet ihr, paßt aber mit dem προσεμβάλλοντα genau zu meinem Schema. Auch das »iam latus omne redibat« bei Statius wird durch den Vorwärtsschwung nach meiner Auffassung vollkommen erklärt.

Die Statiusstelle habe ich früher, in dem Verlangen, in ihr die myronische Statue wiederzuerkennen, nicht scharf genug interpretiert. Ich lege, von E. Preuner freundlich beraten, eine neue Deutung vor. Zuerst (Thebais VI 668 ff.) tritt Phlegyas auf . . . humique Pressus utroque genu collecto sanguine discum Ipse super sese rotat atque in nubila condit. Die niedergebeugten Knie ließen sich wie bei Myron verstehen, und ebenso paßt das discum rotat zu dem von mir angenommenen vertikalen (radförmigen) Schwung.

Aber das ist nicht der Sinn der Stelle. Bei aller Unklarheit der poetischen Redeform ist doch ersichtlich, daß Phlegyas nicht gleich über das Feld hin wirft (non protinus horrida campi iugera), sondern erst einen Probewurf steil in den Himmel macht (caelo dextram metitur; in nubila condit). Er läßt den Diskos wie ein Rad kreisen, er wirbelt ihn über sich hinaus (super sese) und knickt dabei in den Knien ein. Das ist eine sehr anschauliche Schilderung, zu deren Verständnis man an den modernen Schleuderball denken möge. Der Discus fliegt hoch (sublime petit) und fällt wieder herab. Dann erst kommt der eigentliche Wurf für das Wettspiel, der natürlich nur einmal stattfindet, maiorque manus speratur in aequo. Nun will er über das Feld hin werfen: »spatium iam immane parabat; iam cervix conversa, et iam latus omne redibat.« Damit ist, wie mir scheint, das Motiv der myronischen Statue wiedergegeben. Denn nur bei ihr ist das Umwenden des Nackens so auffallend, daß es als charakteristisch für die ganze Bewegung angeführt werden konnte. Aber der Wurf mißlingt, vermutlich weil Phlegyas zu viel Kraft in das Ausholen gelegt hat.

Darauf wirft Menestheus, nachdem er, wie der Vatikanische betende Diskobol zur Gottheit gefleht hat, mit Erfolg in einer nicht näher beschriebenen Weise, die man sich in freiem Stil, etwa mit Pendelschwung oder mit Wurf aus dem Stand denken kann.

Dann tritt Hippomedon an. Er hält die Scheibe hoch, vasto contorquet turbine et ipse prosequitur. In den Worten liegt der Vergleich mit dem Kreisel und der Begriff der Drehung, wie Sieveking mit Recht bemerkt. Damit kann aber m. E. nur der volle Kreisschwung des Körpers um seine eigene Achse, die durch die Länge des ganzen Körpers geht, gemeint sein, d. h. der von mir S. 16 ff. besprochene zweite Typus mit der Anfangstellung wie bei den Denkmälern S. 19 [1]), mit dem horizontalen Ausholen, und mit der vollen Drehung, die ich selbst (S. 20) für den zweiten Typus als wahrscheinlich und für den Wurf des Odysseus (Od. VIII, 189) als möglich angenommen habe. Ob man Sievekings halbkreisförmigen Schwung, der sich wieder auf demselben Wege zurückwendet, mit einem Kreisel vergleichen kann, ist mir zweifelhaft. Mit andern Worten: ich sehe bei Statius in den Würfen des Phlegyas und Hippomedon zwei, durch den Schwung deutlich von einander verschiedene Wurfarten beschrieben.

S. 8 heißt es ferner bei Sieveking: »Ich erwähnte schon, wie treffend Quintilian mit der Bezeichnung »distortum« den um seine Achse sich drehenden Körper charakterisiert; für die einfache Rückwärtswendung von Oberkörper und Kopf ist dieser Ausdruck viel zu stark.« S. 5 wird distortum mit »verdreht« übersetzt und auf die »unglaublich komplizierte Bewegung« bezogen. Ich verstehe nicht, wie man die kühne Verdrehung des Körpers in sich, die Verschiebung des Oberkörpers gegen das Bekken, dies unglaubliche Wagnis, so leichthin mit »einfacher Rückwärtswendung von Oberkörper und Kopf« abtun kann; auch sehe ich nicht, weshalb dafür »distortum« zu stark

[1]) Zu der dort erwähnten Ludovisischen Herme s. Bonner Jahrb. 1915, Heft 123, 33 ff. Taf. VI. Das Ausholen nach dieser Anfangstellung ist dargestellt auf dem pompejanischen Wandbild Röm. Mitt. III 1888, 202. Zu der Statuette aus dem Kabirion vgl. Weege, Arch. Jahrb. XXXI 1916, 129 ff. Zu der sportlichen Ausübung Richer, Revue de l'Art XXIV 1908, 193—208 und Brustmann, Olympischer Sport 149.

sein soll, das gerade diese passive Verdrehung der Körperhälften gegeneinander vortrefflich kennzeichnet. Ich habe »schlankweg« das ἠρέμα ὀκλάζοντα des Lukian mit »humique pressus utroque genu« zusammengestellt und es »ebenfalls« mit »der Körper knickt in den Knien ein« erklärt — allerdings, um die beiden Stellen in der kurzen Darstellung meines Schemas in einem möglichst knappen Ausdruck zusammenzufassen. Das fällt weg, da ich »humique pressus« nun anders verstehe (s. o.). Nach S. heißt ἠρέμα ὀκλάζειν »leicht ins Knie vorfallen, also mit dem Knie eine Bewegung zum Boden hin machen, die aber erst eintreten kann, wenn der betreffende Fuß sich auf die Spitzen der Zehen hebt; denn solange er mit dem Ballen aufsteht, knickt das Knie nur einfach ein, ohne eigentlichen Gegensatz zum rechten Bein«. Diese Behauptung widerspricht den Tatsachen. Auch, wenn der l. Ballen auf dem Boden bleibt, fällt das Knie plötzlich nach vorn, und das l. Bein bildet auch da genau solchen Gegensatz zu dem rechten, wie bei dem kippenden oder schleifenden Fuß (vgl. Ztschr. f. b. K. N. F. XXVII 1915/16 S. 305).

Zum Schluß meint S., er müsse der »neuesten Kritik« die Mahnung Quintilians entgegenhalten, der dem Lob von Myrons Werk die Worte anschließt: »si quis tamen, ut parum rectum, improbet opus, nonne ob intellectu artis abfuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas ac difficultas«. Die Mahnung konnte unterbleiben, denn meine Kritik richtet sich nicht gegen Myrons Werk, sondern gegen seine Überlieferung in einer Anzahl von Kopien, denen eine andere, sich allmählich verlängernde Reihe von Nachbildungen gegenübersteht.

Jene Kopien aber hatten und haben nicht für alle Beschauer eine so »überwältigende Wirkung, daß man am liebsten jedes Nachdenken über die dargestellte Phase der Körperübung aufgeben und nur den prachtvollen Schwung der Formengebung auf sich wirken lassen möchte«. Sogar vom Diskobol Massimi heißt es bei Matz und von Duhn (Antike Bildwerke in Rom I, 321 Nr. 1098), daß die Statue mehr den Beifall der Kunsthistoriker als der bildenden Künstler habe. Ich zweifle auch, ob die angekündigte Untersuchung über die Kopien-Überlieferung uns dem myronischen Original näher bringen wird. Vielleicht schenkt der Boden noch einmal eine vertrauenswürdige Kopie, die diesem leidigen Streit um etwas, was nicht existiert, ein Ende macht. Aber weil Gelehrsamkeit und Vorstellungskraft das Verlorene nicht ersetzen können, habe ich es begrüßt und gern unterstützt, als die künstlerische Arbeit helfend eingreifen und im Bunde mit der Wissenschaft etwas Greifbares schaffen wollte, was dem alten Meisterwerk so nahe käme, wie es Überlieferung, Kritik und nachschaffendes Verständnis erlauben. Nichts anderes war der Sinn der von Frl. Dihl angeregten Untersuchung und der von ihr ausgeführten Ergänzung des Diskobols von Castelporziano[1]).

Berlin, Juli 1920. Bruno Schröder.

ARCHÄOLOGISCHE GESELLSCHAFT ZU BERLIN.

Sitzung vom 2. November 1920.

Herr Dragendorff weist in seinen Begrüßungsworten auf die Wiedereröffnung des deutschen Archäologischen Instituts in Athen hin, für dessen bedingungslose Rückgabe nach dem Kriege die deutsche archäologische Wissenschaft der griechischen Regierung zu lebhaftem Dank verpflichtet ist. Er weist ferner darauf hin, daß nach langen Verhandlungen auch die Bibliothek der römischen Zweiganstalt uns zurückgegeben ist. Ganz besonderen Dank schulden wir dafür dem derzeitigen italienischen Unterrichtsminister B. Croce, durch dessen einsichtiges, von hoher Auffassung eingegebenes Eingreifen diese Entscheidung zumeist herbeigeführt ist.

Als archäologische Neuigkeit legt Herr Dragendorff die von Herrn Amelung gesandte Photographie einer in Ariccia gefundenen Statue vor. Die hoheitsvolle Gestalt trägt als zugehörigen Kopf eine Replik der »Hera Farnese«.

[1]) Abgüsse können von Frl. M. Dihl, Berlin-Friedenau, Offenbacherstr. 4, bezogen werden.

Herr Wiegand legte das erste Heft der Wissenschaftlichen Veröffentlichungen des Deutsch-Türkischen Denkmalschutz-Kommandos vor: »Sinai« von Th. Wiegand, mit Beiträgen von F. Frh. Kreß von Kressenstein, W. Schubart, C. Watzinger, E. Werth, K. Wulzinger (mit 8 Tafeln und 142 Abbildungen im Text, Berlin 1920. Preis 100 M.).

Das erste Kapitel bringt eine Beschreibung des Wüstenkrieges durch den Kommandeur des 1. Expeditionskorps Frh. Kreß von Kressenstein, dessen Umsicht und Energie die Südgrenze Palästinas fast drei Jahre lang gegen eine weitaus überlegene, mit allen technischen Hilfsmitteln ausgestattete englische Übermacht verteidigt hat. Die folgenden Kapitel sind archäologisch-topographischer Natur. Sie schildern unter ausgiebiger Vorlage charakteristischer Flugbilder und Pläne den nördlichen Teil der Sinai-Halbinsel zwischen Mittelmeer, Palästina und Suezkanal, dessen Ostgrenze durch das gewaltige Einbruchstal El Araba gebildet wird, das in Verlängerung des Talkessels des Toten Meeres zum Golf von Akaba am Roten Meere verläuft. In diesem Gebiet haben sich in den Jahren 1915—17 die hauptsächlichsten Kriegsoperationen abgespielt, die dem Denkmalschutz-Kommando Gelegenheit gaben, seine Beobachtungen und Aufnahmen zu machen. Das eigentliche Sinaigebirge im Süden blieb außerhalb dieser Beobachtungszone.

Die ältesten, von Prof. E. Werth beschriebenen Spuren menschlicher Siedelung finden sich in der nördlichen Sinai-Halbinsel bei Kuseime, dicht an der bisherigen ägyptisch-türkischen Grenze, sie sind von Bedeutung für die biblische Frage, wo das Volk Israel vor seinem Eintritt in das Palästinagebiet die bekannten 40 Jahre vor der Südgrenze dieses Landes gelagert habe. Es handelt sich in Kuseime um Siedelungen aus jungpaläolithischer Zeit, die an dieser Stelle nur durch ein ganz außerordentlich ergiebiges Quellgebiet möglich waren. Sein Reichtum ist so groß, daß während des Weltkrieges das Wasser in Eisenröhren bis zu 30 Kilometern weit nach Westen der Front zugeleitet werden konnte. Da dieses Quellgebiet nun das einzige seiner Art in der ganzen nördlichen Sinai-Halbinsel ist, so besteht kein Zweifel, daß wir hier den biblischen Ort Kades-Barnea vor uns haben, um so mehr, als eine der Quellen noch heute den Namen Ain Kadis führt. Keine andere Gegend hätte einem ansehnlichen Volksstamme mit zahlreichem Vieh die Möglichkeit längerer Ansiedelung gewähren können. Hier also hätte man nach der biblischen Tradition die Stätte, an der Moses' Schwester Mirjam begraben wurde, von der aus die Kundschafter gegen Hebron auszogen und Moses vom König der Edomiter freien Durchzug nach Norden vergeblich begehrte (4. B. Mos. 20, 16 ff.), so daß er schließlich den großen Umweg über das Ostjordanland einschlagen mußte.

Ein für das Verständnis der biblischen Angaben ebenso wichtiges Wassergebiet ist Birseba, die südlichste Stadt des alten Palästina, und ihre Umgebung. Wir hören, daß hier das Herdenland der Patriarchenzeit gewesen sei, daß hier Abraham seine Brunnen gegraben habe. In der Tat erwies sich während des Weltkrieges der Ort derartig wasserreich, daß zeitweilig mehr als 20000 Kamele täglich getränkt werden konnten. Diese Wassermenge war auch bestimmend dafür, daß 1915 der Kommandeur der Syrischen Armee Birseba zum Hauptetappenort des aus drei türkischen Divisionen bestehenden 8. türkischen Armeekorps machte. Hier wurde 1916 der in drei Kolonnen auf El Kantara, Suez und Ismailia angesetzte Vorstoß der Türken gegen den Kanal organisiert.

Seit ältester Zeit hoch bedeutsam ist der Weg entlang der Mittelmeerküste von Gaza über Raphia (Tell Refah), El Arisch, Katia, Romani und El Kantara nach Ägypten. Mit Recht wird er die Königstraße genannt, denn auf ihm sind alle die großen Welteroberer gezogen, die sich im Besitze Syriens und Palästinas abgewechselt haben: Ramses II. um 1300 vor Chr., Assarhaddon (681—668 vor Chr.), Necho (605 vor Chr.), Kambyses (Oktober—November 526 vor Chr.), Alexander d. Gr. (332 vor Chr.), Antiochos III. (218 vor Chr.), Kaiser Titus vor der Eroberung Jerusalems, später Balduin von Jerusalem, Sultan Selim I. und

Napoleon I. Der Bedeutung dieses Weges entsprechend sind die dort liegenden wasserreichen Ortschaften niemals ganz verödet. Allerdings sieht man es heute dem von hohen Wanderdünen bedrohten Orte Raphia, wo das Grenzzeichen zwischen Ägypten und Palästina steht, nicht mehr an, daß hier im Jahre 193 vor Chr. eine überaus glänzende Hochzeit zwischen Kleopatra, der Tochter des Antiochos d. Gr. und Ptolemäus V., gefeiert werden konnte.

Die Hauptstation auf dem Wege nach Ägypten war freilich El Arisch, das im Altertum den merkwürdigen Namen Rhinokorura führte und das in dem Buche besonders ausführlich beschrieben wird. Hier mündet der größte wasserführende Wâdi — der »Bach Ägypti« der Bibel — in das Mittelmeer, hier boten Palmenhaine reichliche Dattelfrucht, Weinberge gewährten Trauben und die im Mündungsgebiet des Wâdi angelegten Schöpfbrunnen bewässern heute noch zahlreiche Gärten, deren Melonen, Kürbisse, Feigen, Granatäpfel und Gemüse aller Art sehr geschätzt sind. Dazu kommt der an der Küste übliche Wachtelfang mittels großer Netze, der schon von Diodor und Josephus geschildert wird. Daß trotz alledem der von öden Sanddünen rings umgebene Ort für die Dauer kein erfreulicher Aufenthalt war, beweist die Nachricht Strabos, daß man hierher mißliebige Leute in die Verbannung zu senden pflegte.

Die Gegend von El Arisch westwärts bis zum Kanal hin ist in ihrer trostlosen Öde schon von Herodot richtig gekennzeichnet worden (III 5), sie hatte im Altertum den Namen Kasiotis, nach Kásion óros bei Pelusium, an der Stelle des heutigen Ortes Mohammediji (Mehemdiah) westlich des Sirbonischen Sees. Dort, auf einem baumlosen Sandhügel, lag das berühmte Zeusheiligtum, dessen Reste durch Ausgrabungen zutage getreten sind. Das marmorne Tempelbild zeigte den Gott in jugendlicher Gestalt, mit der Rechten einen Granatapfel haltend. Gefürchtet war in jener Gegend die wilde Sturmflut und der Triebsand des Sirbonischen Sees, dessen trügerische Oberfläche viele Wanderer und selbst marschierende Abteilungen zum Opfer fielen. So galt der Gott als ein Retter in See- und Wüstennot, dessen Heiligtum dem ganzen Küstenstrich seinen Namen verlieh. Nahe bei jenem Tempel lag das Grab des Pompejus, der hier auf der Flucht vor Cäsar 48 vor Chr. meuchlings ermordet worden war. In geringer südlicher Entfernuug von dieser Stätte liegen die Orte Katia und Romani, die durch Frh. von Kreß' Vorstoß vom April des Jahres 1916 auch kriegsgeschichtlich bekannt geworden sind. Im Namen Katia hat sich die Erinnerung an das alte Kasion erhalten.

Ein Inlandsweg durch die Halbinsel nach Ägypten, der aber für größere Menschenmassen nicht brauchbar war, führte von El Arisch durch den Wâdi über Bir Hôfen und von Magdeba aus westwärts nach der Wasserstelle in dem wilden, durch zahlreiche Bilder veranschaulichten Magaragebirge. Sie war durch einen umwallten Kastellturm geschützt; von da ging der Weg in Richtung auf Ismailia und Suez durch die Wüste nach Kairo. So sind noch im 14. und 15. Jahrhundert zahlreiche deutsche Pilger, die das heilige Grab besucht hatten und von da zum Sinaiberg wallfahren wollten, gereist (Bernhard v. Breydenbach, Graf v. Solms, Felix Fabri, Hans Tucher und Josef Helfrich von Nürnberg). Ein anderer sehr wichtiger Weg führte von El Arisch in südöstlicher Richtung über Kuseime oder Hâfîr el Audja —Sbeita—Abde nach Petra, dem Herrschersitz der Nabatäerkönige, dem Umschlagsort für den Austausch der Waren des arabischen Orients mit denen des Okzidents, während andere Karawanenwege in mehr südlicher Richtung von Gaza, Birseba und El Arisch aus direkt nach dem Roten Meer bis El Akaba führten.

Man sollte glauben, daß ein so lebhafter Verkehr, wie er durch diese Hauptrouten angedeutet wird, auch im Innern des Landes bedeutende Spuren zurückgelassen haben müsse. Es fällt jedoch auf, daß Reste aus der altägyptischen, nabatäischen und griechischen Zeit fast gar nicht vorhanden sind. In dieser Zeit muß also die innere Sinai-Halbinsel sehr wenig kul-

tiviert gewesen und nur als Straßengebiet für Karawanen behandelt worden sein.

Das änderte sich erst gegen Ende des römischen Weltreiches. Durch Kaiser Trajans Eroberung des Nabatäerreiches im Jahre 106 nach Chr., durch seine kühne Militärstraße zum Golf von Aila (Akaba) und durch die Anlage von Grenzkastellen gegen die arabische Wüste im Osten schuf er zum ersten Male erhöhte Sicherheit für den ganzen Landstrich. Auch seine Nachfolger bis zu Diocletian hin haben für den militärischen Schutz des Sinaigebietes gesorgt, das nun zur römischen Provinz Palaestina tertia gehörte.

Aber nicht nur die Ostgrenze wurde geschützt: auch innerhalb der Sinaiprovinz wurden Kastelle und Stationen eingerichtet, ständige Besatzungen unterhalten. Wir wissen z. B., daß in Birseba eine dalmatische Reiterschwadron stand; an anderen Stellen gab es Präsidien mit eingeborenen berittenen Pfeilschützen, und sogar in dem heißen Akaba mit seiner von Felsen und Sand starrenden Umgebung waren römische Soldaten stationiert. Mitten in der Sinai-Halbinsel, nur wenige Stunden von Hafîr el Audscha entfernt, fanden wir bei der verödeten Stadt Abde, dem antiken Oboda, ein römisches Kastell von 12000 qm Größe, das mit 16 Türmen verteidigt wurde.

Die eigentliche Blütezeit der Sinaiprovinz aber beginnt mit der Entwicklung des Christentums, die nirgends besser zu beobachten ist als in der Stadt Gaza[1]). Im Jahre 395 war die Zahl der Christen noch klein, denn nur 280 Teilnehmer erscheinen dort nach einem kirchlichen Bericht bei einem feierlichen Gottesdienst. Aber schon im Jahre 401 ist das Christentum so stark, daß die herrlichen Heidentempel geschlossen und zerstört werden. Eine großartige Kirche in Kreuzesform wird mit Unterstützung der byzantinischen Kaiserin Eudoxia um jene Zeit erbaut, und bei der Einweihung bezeugt die Anwesenheit von mehr als tausend Mönchen das rasche Anwachsen der Kleriker. Mit seltenen, buntfarbigen Säulen, mit Gold- und Silbermosaik, mit reichen religiösen und historischen Gemälden werden die Kirchen des heiligen Sergius und des Märtyrers Stephanos geziert. Lebendiges Treiben entwickelt sich an den Festtagen. »Der Marktplatz«, sagt K. B. Stark a. a. O. S. 631, »und die Straße zum Heiligtum schmückt sich mit Zelten, mit Lorbeerzweigen und Teppichen, ein förmlicher Hain entsteht um den Tempel, und die reichsten Kaufwaren werden hier glänzend aufgestellt. In das Theater drängt man sich, um die Reden der Schüler, die Prunkreden der Rhetoren, die das Fest verherrlichen, zu hören. In der Nacht strahlt die Stadt in der glänzendsten Illumination, die an alte jüdische Sitte sich anschloß. In Transparenten waren die guten Wünsche für Kaiser, Obrigkeiten, Priester niedergelegt. So war das Christentum die allgemeine Macht geworden, die Freude und Leid, Armut und Glanz, Wissen und Können, das ganze Naturleben jener Zeit in sich aufnahm.«

Und dieser Glanz erstrahlte bis tief in die einförmigen Gefilde der Sinaihalbinsel. Warttürme und Kastelle wurden an den Haupthandelswegen wieder erneuert (wie in Abde) oder frisch aufgerichtet, wie in Mischrefe. Ungestört konnten die Karawanen aus dem Inneren Arabiens mit Gewürz, Salben, Riech- und Räucherwaren, Elfenbein, Edelsteinen und Ebenholz der Küste entgegenziehen, wo sie Leinen und Seide, Öl und Früchte, Wolle und Purpur, Glas- und Metallwaren für den Rückmarsch eintauschten.

Gleichzeitig entwickelte sich glänzend die Landwirtschaft. Denn fast die Hälfte der Halbinsel von Birseba, bis nach dem Wâdi el Arisch hin, ist fruchtbares, erdiges Land, auf dem der Flugsand oft nur wie ein dünner Schleier ruht. Wer von unseren Kameraden im Sommer in Birseba verweilt hat, der erinnert sich gewiß für sein ganzes Leben der gelblichen Staubstürme, die sich um die Mittagszeit am stärksten erhoben. Was die Luft erfüllte, war aber nicht Wüstensand, es waren Partikel jener feinen weichen Erde, auf welcher im Frühjahr das Gras und der herrlichste Blütenflor sproßt. Nicht nur Getreide gedieh zwischen Hafir

[1]) Vgl. K. B. Stark: Gaza und die philistäische Küste, Jena 1852, S. 620 ff.

und Birseba, vor allem wurde der Weinbau gepflegt, und wir haben Nachricht aus dem Altertum, wonach Gaza und sein Hinterland sowohl Syrien als auch Ägypten, ja sogar Italien und Gallien mit dem besten Wein versorgte. Es wird berichtet, daß solcher Wein die Tafel des Kaisers Justinus geziert hat, und es wird mehrfach bezeugt, daß die von Gaza exportierte Weinsorte als ganz besonders kräftig geschätzt wurde. In Gallien spielt sich die hübsche, von Gregor von Tours überlieferte Geschichte ab, daß eine trauernde Witwe edelsten Gazawein für die Seelenmesse des verstorbenen Ehemanns stiftet; der Priester aber ist ein heimlicher Trunkenbold, er gießt in den Kelch einen schlechten Säuerling und spart sich den guten für daheim auf. Da erscheint der verstorbene Ehemann seiner Witwe im Traum, beschwert sich energisch, und so wird der Priester entlarvt[1]). Von diesem Weinbau haben sich in der östlichen Sinai-Halbinsel zahlreiche Spuren in Gestalt von Tausenden regelmäßiger, etwa $1^1/_2$ m voneinander angeordneter dunkler Feuersteinhaufen erhalten, an welchen sich einst die jungen Reben emporrankten. Heute noch bezeichnet der Araber diese Steinhaufen mit dem Worte Telelât el-anab (Rebenhügel). Und nahe bei solchen Anlagen pflegt der Wohnturm des Weinbergbesitzers zu stehen, im Untergeschoß massiv, so daß man nur mit einer Leiter, die nachts eingezogen wurde, zum sicheren Wohnraum emporgelangte. Man wird unwillkürlich an die schöne Schilderung des Neuen Testamentes erinnert: »Es war ein Hausvater, der pflanzte einen Weinberg und führte einen Zaun drum und grub eine Kelter drinnen und baute einen Turm und tat ihn den Weingärtnern aus.« (Matth. 21, 33, vgl. Luk. 12, 1.) Aber die Syrer waren nicht nur im Altertum als gute Weinbauern und Gärtner bekannt. Die frühchristlichen Bewohner der Gegend haben sogar für die Flußregulierung gesorgt. Wir fanden im W â d i el a b i a d (südöstlich von Hafîr el Audscha) weite Uferstrecken zur Eindämmung des Flusses mit starken, geböschten Trockenmauern ausgesteint, in anderen Tälern fanden wir Quermauern, durch die das Abspülen des Erdreiches aufgehalten wurde.

An die festen Kastelle, deren Tor nunmehr das Kreuzeszeichen und den Namen Christi trug, schloß sich in enger Verbindung an manchen Stellen, wie zu A b d e, die Klosteranlage mit großen Höfen, basilikalen Kirchen, Atrien, Speisesälen und Wohnzellen der Mönche. Am Eingang der Kirchen las man fromme Inschriften wie: »Dies ist das Tor des Herrn, Gerechte ziehen darin ein« (Psalm 117, 20 u. ä.). Ein merkwürdig nüchterner, flacher Kerbschnitt-Schmuckstil findet seinen Eingang in die Dekoration der Kirchen, gleich als ob die Eintönigkeit des waldlosen und wasserarmen Landes sich auch darin aussprechen wollte. Aber feine Mosaikböden mit Netz- und Flechtmustern, Lotosblüten und Weinranken, in denen Löwen und Tiger, Schafe und Ziegen, Gazellen, Hasen und Hunde, Pelikane, Feldhühner, Pfauen und Enten dargestellt sind, fanden sich in Kirchen bei S c h e l l â l e südlich Gaza, bei U m m D j e r â r und in H a f î r e l A u d s c h a. Sie sind Nachahmungen vergänglicher Teppiche, wie Reste koptischer Stoffe aus ägyptischen Gräbern bewiesen haben. Eine Inschrift aus Birseba schildert in begeisterten Versen die Schönheit eines Wandgemäldes mit der Darstellung des Weltalls. Der Höhepunkt des kirchlichen Glanzes wurde unter Kaiser Justinian erreicht. Er erbaute am Fuße des Mosesberges im Sinai das Katharinenkloster, das sich bis zum heutigen Tage erhalten hat. Er hat wahrscheinlich auch auf dem Berge H ô r bei Petra über dem sagenhaften Grabe des Aron eine stattliche Zentralkirche errichtet, die im Schlußkapitel des Buches geschildert wird.

Wie sah damals eine frühchristliche Stadt aus? Nehmen wir das lehrreiche Beispiel von Ruhêbe (dem R e h o b o t der Bibel) und von S b e i t a (einer Stadt, deren antiker Name verloren ist). Da fällt sofort ein Unterschied in der Anlage gegen ältere griechische und römische Städte auf. Diese sind regelmäßig angelegt, ihre Straßen schneiden sich rechtwinklig und schließen

[1]) Paul Scheffer-Boichhorst, Zur Geschichte der Syrer im Abendland, in dessen Kleinen Schriften, Berlin 1905, S. 187 ff.

möglichst gleichmäßige Quartiere ein. Solche Städte, in denen sich die Zucht eines militärischen, klaren Geistes mit dem Streben nach Schönheit und Bequemlichkeit verband, waren Damaskus, Samaria, Jerusalem, Gaza. Die Wüstenstädte dagegen sind keine nach klarem Muster »gegründete«, sondern allmählich »gewachsene« Städte mit unregelmäßig verlaufenden Straßen und Gassen, ohne regelrechten Marktplatz, ohne große Badeanlagen, aber mit vielen geräumigen Kirchen. In jedem Hause begegnen uns unterirdische Zisternen, und mitten in der Stadt Sbeita liegen zwei große, offene Teichbehälter, wie sie uns ähnlich die Bibel (Teich Bethesda u. a.) gelegentlich schildert. In den auf hellenistischer Tradition beruhenden Häusern liegen große Innenhöfe wie im heutigen arabischen Haus, und man erkennt, daß viele dieser Höfe der Kamelwirtschaft Rechnung getragen haben.

Über diese reich entwickelte Kultur bricht um 635 die furchtbare Katastrophe herein. Die Horden Mohammeds und seiner kriegerischen Nachfolger setzen sich aus dem Innern Arabiens gegen Syrien in Bewegung. Schon im Jahre 630 wurde der christliche Fürst Johann von Akaba gezwungen, zum Islam überzutreten und Tribut zu zahlen. Am 4. Februar 634 schlugen die Araber bereits unweit Birseba die christliche Armee, am 30. Juli gewannen sie eine zweite Schlacht bei Bêt Dschibrîn, am 4. September fiel Damaskus in ihre Hand. Nachdem der Kaiser Heraklius auch die Schlacht am Jarmuk verloren hatte (20. August 636), durfte er mit Recht ausrufen: »Fahr wohl, mein Syrien, du gehörst dem Feind[1]«. Tatsächlich war im Jahre 638 fast ganz Syrien in arabischer Hand, wenn auch das feste Gaza erst um 640 gefallen zu sein scheint.

Die Städte im Sinaigebiet sind seit jener Zeit verödet, denn die einbrechenden Nomaden verhinderten jeden geregelten Ackerbau, und der Fall der großen Städte Syriens und Ägyptens legte den Karawanenhandel lahm. Die Einwohner hatten weder genügende Nahrung noch staatlichen Schutz, und die Selbstverteidigung genügte nicht gegenüber der Überzahl der feindlichen Araber. Zweifellos wurden viele, namentlich ländliche Besitzer, einfach ausgemordet. Der Rest wanderte aus. In diesem verödeten Zustande haben wir die Orte Sbeita, Abde, Mischrêfe, Hafîr, Ruhêbe und Chalassa wiedergefunden. Vielleicht blüht ihnen jetzt eine Auferstehung, wenn die Engländer nicht vorziehen, fruchtbareren Teilen ihres Kolonialreiches ihre Kapitalien zuzuwenden. Mit dieser Auferstehung wird aber die Zerstörung der verlassenen frühchristlichen Anlagen einsetzen, wie dies bereits in Birseba unter türkischer Bautätigkeit geschehen ist. Das deutsch-türkische Denkmalschutz-Kommando hat alles darzustellen gesucht, was sich jetzt noch an Altertumsresten dem Auge bietet. In dem soeben erschienenen zweiten Heft der wissenschaftlichen Veröffentlichungen sind auch alle bis jetzt aus jenem Gebiet bekannt gewordenen griechischen Inschriften gesammelt, und der Verfasser dieser Arbeit, Professor D. A. Alt (früher Mitglied des deutsch-evangelischen archäologischen Instituts zu Jerusalem, jetzt in Basel), entwirft zusammenfassend ein Bild der Vergangenheit dieses Teils der Palaestina tertia, seiner Zeitrechnung, der kirchlichen Verfassung und schließlichen Vernichtung, die aus dem allmählichen Verstummen der Inschriften mit ergreifender Deutlichkeit hervorgeht.

Sodann sprach Herr Neugebauer über eine antike Bronzefigur aus der Sammlung Lessing. Die Statuette ist inzwischen in den »Berliner Museen, Berichte aus den Preuß. Kunstsammlungen« XLII, Heft 1/2, S. 6 ff. veröffentlicht worden.

Den Hauptvortrag des Abends hielt Herr F. Volbach (als Gast) über spätantike syrische Silberarbeiten. Nach einer Einleitung, die die weite Verbreitung und den Einfluß der syrischen Kunst über das ganze Kulturgebiet der spätantiken und frühmittelalterlichen Welt darlegte, stellte der Vortragende die in Syrien gemachten Silberfunde zusammen. Es sind das: die Vase von Emesa in Paris, die Funde von Stûma im Museum von Kon-

[1]) Richard Hartmann: Palästina unter den Arabern (Das Land der Bibel I, 4), S. 13 ff.

stantinopel, der Schatz von Antiochia im New Yorker Kunsthandel und der Fund von Riha, teils im Pariser Privatbesitz, teils im dortigen Kunsthandel. Dazu kommt noch ein Flabellum im Kunsthandel von Aleppo, das sich als Gegenstück zu dem aus Stûma erweist. Bei der Besprechung des antiochenischen Fundes ergab sich die Unhaltbarkeit der Datierung Eisens (Amer. Journ. of Archaeol. 1916; vgl. Volbach, Germania 1918, H. 1), der für die Einordnung des Kelches in das 1. Jahrhundert eintrat. Die Verwandtschaft mit der Pyxis von Bobbio, die porträthafte Behandlung der Apostel, die Rankenornamentik, die sich entsprechend auf syrischen Denkmälern wie den mit Weinblattlaub überzogenen Säulentrommeln des Museums in Konstantinopel wiederfindet, spricht für eine Entstehung in nachkonstantinischer Zeit. Von den späteren Stücken des Schatzes findet der Kelch mit einer auf eine Thekla bezüglichen Weihinschrift seine nächste Parallele in dem Kelch von Riha und dem Kelch mit Stadtbüsten des albanischen Schatzfundes, womit diese Funde auch in die Nähe des antiochenischen Fundes gerückt werden. Bréhier (Gaz. des beaux arts 1920) hat bei der Besprechung der syrischen Arbeiten den letzteren Fund völlig außer acht gelassen, ebenso die drei Buchdeckel des antiochenischen Schatzes mit den Aposteln, die sich stilistisch an die Abendmahlsschale aus Stûma und die stilistisch — damit aber nicht unbedingt zeitlich — etwas frühere ähnliche Schale aus Riha anschließt. Der Vortragende zeigte dann die Vorstufen zu diesen Arbeiten, die Schalen der cyprischen Funde in London und New York und den Schild des Theodosius. Beide Arbeiten sind wohl in Byzanz entstanden, trotz ihrer Verwandtschaft. Erwähnt wurde der syrische Charakter der Arkadenarchitektur des Proiectaschreines in London. Der frühen syrischen (antiochenischen) Kunst gehört der Kasten von San Nazaro in Mailand an. In der Diskussion betonte Herr Wulff besonders die von Herrn Poglayen-Neuwall ihm gegenüber vermutete Bedeutung des alexandrinischen Elementes in den Reliefs des Proiectakastens, der vielleicht in Rom entstanden sein könnte, und sprach sich ebenfalls für die Einordnung des Theodosiusschildes in die byzantinische Kunst aus. Herr Poglayen-Neuwall machte noch auf verschiedene Beweise für die Einwirkungen alexandrinischer und stadtrömischer Einflüsse auf den Reliefs des Proiectaschreines aufmerksam, dessen Entstehung man wohl sicher im letzten Viertel des 4. Jahrhunderts ansetzen könne.

Sitzung vom 11. Dezember 1920.

Den Festvortrag am 80. Winckelmannsfest hielt Herr Watzinger aus Tübingen (als Gast) über Damaskus in römischer Zeit. Der Vortragende gehörte dem Deutsch-türkischen Denkmalschutzkommando an, das von Geheimrat Wiegand auf Veranlassung Dschemâl-Paschas, des Führers der 4. türkischen Armee, im Jahre 1917 in Damaskus eingerichtet worden war. Hier hatte er gemeinsam mit Professor Wulzinger Gelegenheit bei der Ausführung eines Planes der modernen Stadt für die Etappe in den Jahren 1917/18 die antiken und islamischen Denkmäler zu studieren und zugleich dem Gesamtbild der Stadt in ihren Hauptepochen nachzugehen. Die Eroberung durch die Araber im Jahre 635, der Schutt von $1^1/_2$ Jahrtausenden, der heute bis zu einer Höhe von fast 4 m die antike Stadt bedeckt, und das Gewirr der heutigen Gassen hat doch den antiken Grundcharakter der Stadt nicht zu verwischen vermocht. So gelang es durch sorgfältige Beobachtungen der antiken Reste innerhalb der heutigen Stadt das antike Straßensystem nachzuweisen. Den Osteingang der schon in der Apostelgeschichte genannten Geraden Straße bildet das römische Osttor, dessen nördlichen Durchgang die arabische Straße benutzt; die anschließenden Kolonnaden, die das Pultdach der Gangsteige neben der Fahrbahn trugen, ließen sich in den Hauswänden und Läden an der Straße noch nachweisen. Die Stelle einer Kreuzung mit einer Nord-Südaxe war durch ein Tetrapylon bezeichnet; Fliegeraufnahmen im Verein mit Beobachtungen im Gelände lassen den Platz eines Theaters und eines Odeions bestimmen. Ent-

sprechende Beobachtungen führten zum Nachweis des gesamten Straßenbildes der antiken Stadt, für das zwei Längsstraßen und drei Querstraßen bezeichnend waren. In der Kreuzung der westlichen Querstraße und der nördlichen Längsachse lag der Markt- und Tempelbezirk des Baal von Damaskus. Der Tempelbezirk ist erhalten geblieben durch den Einbau der Omajadenmoschee; über den Marktbezirk gehen die jetzigen Häuserquartiere hinweg; aber seinen Außenwänden sind heute gerade Straßen mit antiken Säulen in den Hauswänden entlang gebaut. Von den großen Torbauten waren die Westpropyläen mit ihrer Front nach dem Markt zu schon lange bekannt; sie sind im Jahre 1918 freigelegt worden. Eine genaue Aufnahme der Umfassungswände des Tempelbezirks wurde durch die von Dschemâl-Pascha begonnene Freilegung der Omajadenmoschee ermöglicht. Ein großartiges Propylon im Osten, dreifache Eingänge im Süden und im Norden, mehrstöckige Ecktürme an den vier Ecken der durch Pilaster gegliederten Außenwände ergaben das Bild eines orientalischen Heiligtums mit doppelten Höfen und abgeschlossen nach außen wie der Tempel von Jerusalem. Nach den Bauformen und den Inschriften begann die großartige Erneuerung des uralten Bezirks in der Zeit des Septimius Severus und hat bis in die des Diokletian gedauert.

Das System der Stadtanlage läßt sich bis in die hellenistische Zeit zurückverfolgen; dabei hat man auf die Orientierung des schon bestehenden Heiligtums inmitten des Marktplatzes Rücksicht nehmen müssen und konnte den Markt nicht in den Mittelpunkt legen, wie es die Theorie des Hippodamos gefordert hätte. In der hellenistischen Neustadt wirkt also ein älteres Stadtbild noch nach. Die Nordwestecke der Stadt nimmt heute die mächtige arabische Burg der Mameluckenzeit ein. Sie umschließt im Innern eine früharabische Anlage, die auf den Trümmern eines antiken Kastells errichtet ist. Der untere Teil des Nordostturms stellte sich als römischer Eckturm des Kastells mit wohlerhaltenen Scharten und Geschützständen heraus. Wie die abweichende Orientierung des Kastells und der westlichen Straßenzüge beweist, hat hier im Zusammenhang mit der Errichtung des Kastells eine Stadterweiterung stattgefunden. Die Bauformen des Lagers und die historischen Nachrichten weisen auf die Zeit des Dioikletian. Dieser Abschluß der römischen Baugeschichte bedeutet den Bruch mit der klassischen Tradition des hippodamischen Systmes und leitet über zur Entwicklung des Stadtbildes des Mittelalters.

Erst lange nach dem Sieg des Christentums, unter Theodosius I, wurde das Heiligtum dem Christengott geweiht. Die Beseitigung des Tempels und die Erbauung der Kirche des Heiligen Johannes fällt aber in noch spätere Zeit. Eine Prüfung des Baubestandes der Omajadenmoschee führte im Gegensatz zu der bisherigen Meinung zu dem Ergebnis, daß das Gerippe der christlichen Kirche in der Omajadenmoschee noch heute fast unverändert erhalten ist. Freilich hat eine umfassende Restauration nach dem Brande von 1893 das alte Kleid durch ein geschmackloses neues ersetzt. Mit dem Neubau der Kirche verband sich die Neuanlage eines Hofes im Süden und die Fortführung der antiken Zufahrtsstraßen als dreischiffige gedeckte Hallen über den antiken Marktplatz hinweg zu dem Doppelhof der Kirche. Für diese Neubauten ist antikes Baumaterial im größten Umfange benutzt. Die wenigen neugearbeiteten byzantinischen Kapitelle gestatten eine Datierung in die Zeit des Heraclius, der im Jahre 629 zweimal Damaskus besucht hat und nach seinem siegreichen Kampf gegen die Perser bald danach Stadt und Land den neuen Feinden, den Arabern, überlassen mußte.

ARCHÄOLOGISCHE DOKTORDISSERTATIONEN.

Wir bringen bis auf weiteres in diesem Teil des Anzeigers kurze Referate über Doktordissertationen archäologischen Inhaltes, die infolge des Krieges und der gegenwärtigen Schwierigkeiten im Buchgewerbe, die den Druck der Dissertationen in den seltensten Fällen gestatten, bisher un-

veröffentlicht geblieben sind. Wir glauben, damit nicht nur den jungen Fachgenossen einen Dienst zu erweisen, indem wir ihnen die Möglichkeit geben, sich einzuführen, sondern auch uns selbst, indem wir auf kürzlich bearbeitete Themen hinweisen und Interessenten die Möglichkeit geben, mit ihren Bearbeitern in Beziehung zu treten.

Peter Vasters: Hercules auf germanischem Boden. Ungedruckte Dissertation der Universität Münster i. W. vom Jahre 1915. Ref.: Prof. Dr. F. Koepp. Das Manuskript liegt bei der Philosophischen Fakultät der Universität Münster i. W.

Inhalt:

A. Einleitung. — B. Die Verehrung des Hercules auf germanischem Boden. I. Das literarische Zeugnis des Tacitus. II. Die inschriftlichen Zeugnisse: 1. Die Saxanussteine und die ihnen verwandten Inschriften; 2. Die Magusanussteine; 3. Sonstige Herculesinschriften in Germanien; 4. Hercules als Glied der Zangemeisterschen Göttertrias. III. Die monumentalen Zeugnisse: Hercules in der Skulptur und den Kleinfunden. — C. Zusammenfassendes Urteil.

Zu Tacitus' Zeit müssen die Germanen einen dem römischen Hercules wesensgleichen oder wesensähnlichen Gott verehrt haben, der am besten mit dem Donar der späteren Quellen geglichen wird. Aber der Niederschlag der Verehrung dieses germanischen Gottes Hercules-Donar in den Inschriften des Rheinlands ist keineswegs so bedeutend, wie man ihn bisher hat annehmen wollen. Auch die Römer haben in Germanien ihren eigenen Hercules verehrt. Der vielumstrittene Hercules Saxanus, den schon Meyer römisch gedeutet hat, ist eine ungermanische, durchaus römische Gottheit der Steinbrüche, die im Brohltal nur von römischen Soldaten angerufen wird und eine offizielle römische Heeresgottheit ist. Der Barbatus gehört schon nach dem Fundort des einzigen Denkmals sicher zum Saxanus und ist ebenfalls rein römisch. Dagegen ist Hercules Magusanus unzweifelhaft eine epichorisch-batavische Hauptgottheit, deren Kult am Niederrhein bis hinauf nach Bonn und Remagen verbreitet war. In Bonn wird dieser einheimische Gott sogar zum offiziellen Lazarettgott römischer Soldaten der leg. I Min. Eng verwandt mit Magusanus ist der nur von Münzen her bekannte Deusoniensis. Dagegen ist die Inschrift mit dem vermeintlichen Malliator so aufzulösen, daß wir es mit dem Hercules der Steinbrüche, also dem römischen Gott zu tun haben. Von den wenigen sonstigen Herculesinschriften Germaniens läßt sich kaum noch eine einzige genauer charakterisieren. Aber wichtig ist, daß der Gott nur einmal in Unter- und auch nur einmal in Obergermanien das Beiwort deus führt.

Der Hercules in der Zangemeisterschen Göttertrias auf den Inschriften der equites singulares in Rom läßt sich in Germanien selbst nicht nachweisen. Da Saxanus, Barbatus und Malliator römisch sind, werden der geistreichen Hypothese Zangemeisters die Hauptstützen entzogen.

Die verwickelten Fragen, inwiefern die interpretatio Romana auf den bildlich dargestellten Hercules auf germanischem Boden angewandt werden darf, konnten im Rahmen der Dissertation nur kurz besprochen werden. Ebenso mußte die Untersuchung über die gallische und englische Herculesverehrung, die für die germanische wichtig ist, einer späteren Zeit vorbehalten bleiben.

M.-Gladbach, Peter Vasters.
Bettratherstr. 4.

Erna Lange: Die Entwicklung der antiken Brunnenplastik. Ungedruckte Dissertation. Göttingen 1920[1]). Ref.: Prof. Dr. H. Thiersch. Vollständige Maschinenschrift-Exemplare in der Universitätsbibliothek zu Göttingen und der Staatsbibliothek zu Berlin.

In Griechenland und den unter griechischem Einfluß stehenden Ländern vom VII. bis IV. Jahrh. v. Chr. vorherrschende Form der Brunnenmündung der zum erstenmal hier zu diesem Zweck verwendete Tierkopf, und zwar vor allem der Löwenkopf, der zuerst um 600 v. Chr. auf ionischem Gebiet nachweisbar ist. Außer dem Löwenkopf auch Verwendung von Panther-, Maul tier-, Eber- und Widderköpfen. Daneben kommen Satyrmasken sowie Tiervorderteile

[1]) Vgl. Jahrb. d. philos. Fakultät in Göttingen 1920, 27 ff.

und — nur in archaischer Zeit — ganze Löwenfiguren vor, niemals aber ist die menschliche Gestalt selbst als Brunnenfigur benutzt worden. Dasselbe gilt von der hellenistisch-griechischen Epoche: in keinem der großen Zentren des Hellenismus im Osten, Priene, Pergamon, Magnesia, Ephesos ist auch nur eine einzige Brunnenfigur aus dieser Zeit gefunden worden. Heimat der menschengestaltigen Brunnenfiguren ist Rom, Zeit der Einführung wohl das 2. oder 1. Jahrh. v. Chr. Von Griechenland wird zunächst die Verwendung der Tiermasken und -figuren übernommen, doch nicht nur wenige Arten wie dort, sondern alle unterschiedslos verwendet, ferner sind Silens- und andere Masken beliebt. Dazu treten nun die ganzen, freistehenden, menschengestaltigen Brunnenfiguren als etwas Neues hinzu. Besonders beliebt Gestalten, die an und für sich in Beziehungen zu Quellen, Brunnen und Flüssen standen, doch häufig auch Erwägungen rein äußerlicher Art, Verbindung mit zum Wasserspeien geeigneten Tier oder Gefäß, maßgebend. Häufig Nymphen, stehend muscheltragend oder gelagert und auf die Urne gestützt, ferner die verschiedensten Frauengestalten, die ursprünglich wenig oder garnichts mit Brunnen und Quellen zu tun haben und erst durch römische Kopisten zu Brunnennymphen umgeschaffen sind. Sehr häufig Silene oder Satyrn mit Schläuchen oder Tieren als Brunnenfiguren, von Göttern Pan, Dionysos, Poseidon, Asklepios und Flußgötter, letztere entweder gelagert oder nur ihre Köpfe. Von Heroen kommen Herakles, Theseus und Bellerophon vor, aus den Kreisen der Sterblichen außer einigen Fischern und Jünglingsgestalten vor allem Kinder. Auch Eroten sind häufig. An Stelle der Einzelfiguren treten manchmal Gruppen.

Im Gegensatz zu Brunnenfiguren sind Brunnenreliefs schon in den hellenistisch-griechischen Städten in Gebrauch. Entwickeln sich aus den Weihreliefs an die Nymphen, in die zunächst ganz unmotiviert Mündungen eingefügt wurden, bis schließlich Zusammenhang mit alten Votivreliefs schwindet und irgendeine beliebige Darstellung benutzt wird.

Römische Brunnenplastik schafft keine originalen Werke, liegt ganz in Händen der Handwerker. Entnehmen alle Vorbilder der griechischen, vor allem der hellenistischen Kunst, daneben einige Typen aus dem IV. Jahrh., sehr wenige aus dem V. Jahrh. v. Chr. Umwandlung in Brunnenfigur erfolgte entweder durch Durchbohrung von bereits vorhandenem Gefäß oder Tier oder Hinzufügung eines solchen; oder durch Durchbohrung einer Stütze oder eines Felsens. Eigentliche Wasserspeier hauptsächlich Tiere oder Gefäße aller Art, auch menschliche Gestalt selbst manchmal ganz unmittelbar zum Wasserdurchlaß benutzt. Die meisten Brunnenfiguren sind Kopien nach griechischen Werken, doch vereinzelt auch nachträgliche Verwendung griechischer Originale in Rom. Aufstellung erfolgte in den Privathäusern entweder im Atrium neben dem Impluvium oder in dem Peristyl, entweder zwischen den Säulen oder in Nischen in der Rückwand, bisweilen auch im Wasserbecken selbst. Ferner Brunnenfiguren in Nymphäen, Thermen, Wasserkastellen, Heiligtümern, Theaterperistylen. Überall Nischenaufstellung bevorzugt, dadurch auch Einmündung des Brunnenrohrs leicht verdeckt. Freistehende Statuen manchmal von unten nach oben durchbohrt, am häufigsten Wasser durch Stütze hochgeleitet. Verbreitungsgebiet der Brunnenfiguren umfaßt ganzes römisches Reich.

Nikolassee bei Berlin, Erna Lange.
Sudetenstr. 6.

Elisabeth Jastrow: Tonaltärchen aus den westgriechischen Kolonien. Ungedruckte Dissertation der Universität Heidelberg vom Jahre 1916. Ref.: Professor Dr. von Duhn. Manuskript bei der Verfasserin.

I. Typen.

Rechteckige tönerne Basen in architektonischem Aufbau, unten offen, hohl; Maße von 0,09 · 0,07 · 0,07 bis 0,66 · 0,48 (· x) m. Unverziert — mit ornamentalem — mit figürlichem Reliefschmuck (Farbreste) auf 1, 2, 3 oder 4 Seiten. Funde in Sizilien — Großgriechenland — Apulien und Etrurien — Kampanien — Latium (hier neben der kastenartigen die »etruskische« Basisform),

nicht in Griechenland und dem Osten. Tonbeschaffenheit entsprechend den Fundgebieten. Nach Ausgrabungsberichten vom 6. bis 4. Jahrhundert v. Chr. im südlichen, um 200 im nördlichen Gebiet; für letztere Gruppe bezeichnend gleichzeitiges Vorkommen von hellenistischen und archaisierenden Darstellungen, für den Süden vereinzelt ähnliches in Kaulonia.

Südliche Gruppe: Ornamente; Tiere, Fabelwesen einzeln; wappenartig angeordnet (Sphingen); Tierkampfgruppen; menschliche Gestalten (Viergespann von vorn, Rennwagen, Dioskuren, Herakles, Gottheiten, Silene, Kentauren, Karyatide, Eroten, Brautgemach, Aphrodites Meerfahrt, tragische Szene). — Darstellungen entsprechend der Vasenmalerei: rhodische, ionisch-festländische (Phineusschalenfabrik, chalkidische), attische, unteritalische, südrussische; jedoch durchaus der unteritalischen und sizilischen Kleinplastik verwandt und mit sehr bezeichnenden Merkmalen der Fabrikationsgebiete und ihrer Kolonisatoren (z. B. Rhodisches bei Gela, Inschriften der apulischen Stücke).

Nördliche Gruppe: Die hier häufige etruskische Basisform aus ionischen (und diesen zugrundeliegenden) Elementen in Etrurien zur Ausbildung gelangt. — Ornamente; Masken; Köpfe in Ranken; Sphingen, Sirenen, andere Fabelwesen; menschliche Gestalten (Wagen mit Flügelpferden, vierflügeliger Dämon, Thanatos und Hypnos, Silene, Kentauren. Aphrodite, Sirene, Europa auf Stier, Nereide auf Delphin, Mänade auf Panther, Flötenspieler). — Den archaisierenden Darstellungen liegen Vorbilder z. T. griechischer (meist ionischer) Provenienz, z. T. wesentlich etruskische Erfindungen zugrunde, den jüngeren neue griechische (attisch, südrussisch) Einflüsse — Beziehungen zur südlichen Gruppe — und Hellenistisches (vgl. zum ganzen Verlauf Dachterrakotten).

II. Verwendung.

Deckfläche in der Regel eben, ohne Gebrauchsspuren. Die verschiedenen architektonischen Aufbaue der Geräte sind ebenso Basis- wie Altarformen. Einige wenige Stücke mit schalenförmiger Eintiefung erweisen sich als Altäre und erklären andere Eigentümlichkeiten ebendahin. Mithin nach den Fundberichten (1. in Wohnhäusern, 2. in Heiligtumsbezirken, 3. in (einmal auf) Gräbern; gleiche Formen und Motive an allen drei Stellen): Altärchen für häuslichen Kult, Weihung in Heiligtümer, Grabbeigabe.

Solcher Gebrauch kleiner Ton- oder Steinaltäre anderer Formen in der hellenistischen (und römischen) Welt nachgewiesen (z. B. zu 1. Thera, Priene, Tarent, Pompeji, 2. Epidauros, Delos, Eretria, 3. Olbia, Alexandria, Carthago). Für ältere Zeit 1. und 2. literarisch zu erschließen, zu 3. Funde in Tanagra.

Der meist sepulkrale Charakter unserer Reliefs durch das naturgemäße Überwiegen der Grabfunde betont, doch nicht allein bei diesen beobachtet und vielleicht nicht immer mehr bewußt zu denken.

Für 1. unmittelbare kultliche Verwendung, für 2. Votiv oder »Ersatzweihung« anzunehmen. Für 3.: in Gegenden lebhafter Totenverehrung (wie Böotien und Unteritalien) Altar auf dem Grabe; dieser ins Grabinnere gedrängt zu denken durch veränderte Vorstellung (etwa »dauerndes Opfer«) oder Sitte (Grabmäler), wohl mit allmählicher Angleichung an die »Gebrauchsbeigaben« (Miniaturform).

Gießen, Elisabeth Jastrow.
Südanlage 10.

VERKÄUFLICHE LICHTBILDER.

Im Anschluß an das kürzlich erschienene Buch »Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum« von Dr. Margarete Bieber gibt die Firma E. A. Seemann in Leipzig, Sternwartenstraße 42 eine vollständige Serie von Lichtbildern zum antiken Theaterwesen nach den auch für das Buch benutzten Vorlagen heraus. Preis pro Bild 4,50 Mark. Bestellungen können vorläufig nach den Nummern der Tafeln und Abbildungen des Buches an Seemanns Lichtbildanstalt gerichtet werden.

Folgende Lichtbilder nach Originalaufnahmen der archaischen Terrakottafunde

von Veji (Notizie degli scavi 1919) sind durch Vermittelung der Antikenabteilung der Staatlichen Museen, Berlin C 2, Lustgarten, zu beziehen:

1. Apollon, Profil nach links.
2. Apollon, Oberkörper und Kopf von vorn.
3. Hirschkuh, Hals links.
4. Kopf der Hermes, Profil nach rechts.
5. Zwei Antefixe mit Silens- und Frauenmaske.

NACHTRAG ZU ARCH. ANZ. 1920, 61 ff.

Neue gemeinsame Versuche auf dem Sportplatz haben Herrn von Donop und mich überzeugt, daß alle Bedenken gegen die Richtigkeit und Ausführbarkeit der von mir vertretenen Theorie zur Erklärung des myronischen Diskobols wegfallen, wenn man annimmt, daß der Athlet mit der linken Schulter zur Wurfrichtung antritt und der Abwurf nicht, wie auch ich bisher annahm, in der Richtung der Füße, wie beim Kegelspielen, sondern im rechten Winkel zu ihr erfolgt. Die Unsicherheit des Standes und der Widerstand des rechten Beins werden aufgehoben und das linke Bein stemmt sich nun der Wucht des vorschwingenden r. Arms kräftiger entgegen, muß nun aber erst recht auf dem Ballen des Fußes fest aufstehen. Auch die ästhetische Wirkung gewinnt, wenn nun die Bewegung nicht die Blickrichtung des Beschauers quer durchschneidet, sondern wenn der Wurf in eben dieser Blickrichtung erfolgt.

Mai 1921. Bruno Schröder.

INSTITUTSNACHRICHTEN.

Wie schon mitgeteilt, haben wir uns bemüht, durch Umfrage ein Verzeichnis der in archäologischen Bibliotheken Deutschlands vorhandenen ausländischen Zeitschriften und Einzelwerke aus den Jahren 1914 ff. zusammenzustellen, aus dem wir gern auf Anfragen Auskünfte geben. Zugleich bitten wir uns zur Vervollständigung dieses Verzeichnisses Neueingänge mitzuteilen.

REGISTER.

I. SACHREGISTER.

Die Spaltenzahlen des Archäologischen Anzeigers sind *kursiv* gedruckt.

Abkürzungen: Br(n) = Bronze(n). G(n) = Gemme(n). Gr. = Gruppe. L. = Lampe. M. = Marmor. Mos(en) = Mosaik(en). Mze(n) = Münze(n). Rel(s) = Relief(s). Sk(e) = Sarkophag(e). Sp. = Spiegel. Sta(n) = Statue(n). Stte(n) = Statuette(n). T(n) = Terrakotten. V(n) = Vase(n). Vb. = Vasenbild. Wgm. = Wandgemälde.

II. INSCHRIFTENREGISTER.

Die Spaltenzahlen des Archäologischen Anzeigers sind *kursiv* gedruckt.

Griechische Inschriften.

Date Due

